MUZYKA I ŚPIEW



Nr. 34. Kraków, Styczeń 1924. Rok VI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA KWARTALNA WYNOSI W LUTYM MAREK 1,000.000 —

Konto P. K. O. 140.055. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA 35, „GŁOS NARODU". Konto P. K. O. 140.055.

IX. Symfonja Beethovena

popularnie napisał

DR. JÓZEF REISS.

Późną jesienią 1823 r. pracował Beethoven nad ostatniemi ustępami IX. symfonji. Arcydzieło to jest końcowem ogniwem w cyklu jego symfonij, a zarazem epilogiem jego twórczości. Wykonanie IX. symfonji przedstawia wielką trudność ze względu na finał, przeznaczony na chór, w którym Beethoven traktuje głos ludzki na sposób instrumentalny, nie licząc się zupełnie z wymogami wokalnej techniki. Toteż dawniej wykonano w Krakowie IX. symfonję bez chóru t. zw. tylko cztery początkowe części instrumentalne bez ody „Do radości" do słów Schillera.

Dopiero w r. 1918 wykonano w Krakowie, z inicjatywy p. T. Trzcińskiego, IX. symfonję w całości, gdy przybyła w gościnę orkiestra „Tonkünstlerów" z Wiednia z dyrygentem Nedbalem na czele, a doskonały chór miejscowy i znakomici soliści opracowali swoje partje tak, że można było podjąć się tego trudnego zadania. Że właśnie wówczas w krwawym roku 1918 zabrzmiały u nas po raz pierwszy dźwięki IX. symfonji i jej końcowego hymnu na cześć R a d o ś c i, wydać się może dziwną ironją losu.

Czyż nie była szyderczym kontrastem pieśń, wyśpiewana natchnioną muzyką Beethovena, owa ekstaza genjusza, który intonuje hymn na cześć wszechmiłości bratniej — czyż nie była kontrastem bolesnym wśród pożogi wojennej, wobec owej pamiętnej wiosny 1918 r., gdy na pobojowiskach Europy krwawiły się narody w jakiemś obłędnem zapamiętaniu nienawiści?

Tam rzeź — a tu w tym spokojnym Krakowie hymn do radości!

Nie! kontrastu nie było! Ale było coś głębszego, coś tajemniczego!

Koncert odbywał się w sali „Sokoła". Tłum słuchaczów szczelnie wypełnił salę. Ci, którzy byli uczestnikami tej podniosłej uroczystości, wynieśli chyba stamtąd niezatarte wrażenia.

Słuchaliśmy wszyscy z wyjątkowem nabożeństwem, coś ściskało nas za gardło, coś w nas łkało!

W czem tkwi owa tajemna siła IX. symfonji? Dlaczego jest ona zawsze jeszcze wyjątkowem dziełem wśród innych kompozycyj Beethovena? Dlaczego wywiera taki dziwny czar?

Chcąc na to pytanie odpowiedzieć, należy: najpierw rozpatrzeć formalną budowę IX. symfonji, poznać jej materjał tematyczny, jej różnice z poprzedniemi symfonjami w architekturze muzycznej, a wtedy dopiero zyska się realną podstawę do wysnucia ogólnych uwag o charakterze tej muzyki, o pobudkach, które wpłynęły na ostateczną krystalizację formy, nakoniec o ideowej koncepcji, którą streszcza IX. symfonja.

Omawianie muzyki wogóle natrafia na nieprzezwyciężone trudności: Trzeba mówić o dźwięku muzycznym; gdy tymczasem żadne słowo nie zdoła wyrazić tego, co stanowi istotę dźwięku; czyli nie można dźwięku transponować na słowo.

Z konieczności więc trzeba posłużyć się innym środkiem: obrazowaniem. Większość słuchaczów uprzystępnia solie muzykę zapomocą obrazów. Muzyka bowiem posiada tę własność, że w duszy słuchacza budzi w i z j e, t. j. skojarzenia obrazowe.

Wyzyskam tę właściwość muzyki i omawiając IX. symfonję, będę mówił o poszczególnych jej ustępach, jako o obrazach: przypuszczam, że będzie to korzystne także i dla tych czytelników, którzy nie mają odpowiedniego przygotowania teoretycznego.

Traktujemy więc IX. symfonję jako poemat muzyczny, złożony z czterech obrazów. Pierwsze cztery ustępy są wyłącznie instrumentalne, czysto symfoniczne — jak zawsze ustępy symfonji. Ostatni ustęp jest jakby kantatą na chór i głosy solowe na tle orkiestry.

Formalna różnica między IX. symfonją a poprzedniemi symfonjami tylko na tem polega.

Czy ta zewnętrzna odrębność w budowie IX. symf. starczyłaby na to, by jej zapewnić tak wyjątkowe stanowisko w rzędzie dzieł Beethovenowskich? — chyba nie!

A więc poza tem muszą w niej być jeszcze inne pierwiastki, które nadały jej owo niezwykłe znaczenie i postawiły ją jako najpotężniejsze, najbardziej natchnione dzieło w muzyce symfonicznej wogóle.

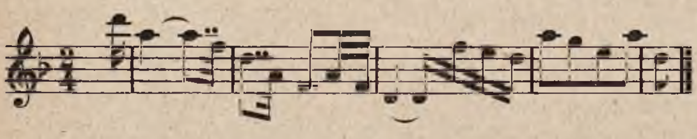
Pierwsza część symfonji — to *Allegro* D-moll. Konstrukcja jego ściśle sonatowa: zatem występują d w a t e m a t y, różniące się charakterem:

1) energiczny, zagrany unisono przez całą orkiestrę w głównej tonacji;

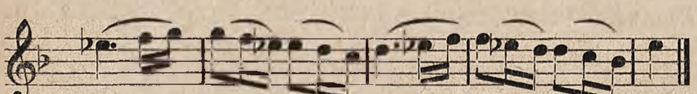
2) spokojny o charakterze lirycznym (B-dur). Beethoven nie stawia ich odrazu na czele symfonji, lecz poprzedza je tajemniczym, niespokojnym motywem o nieokreślonych konturach:

Jestto jakby obraz mroku, chaosu; puste kwinty, rozsiewają nastrój pustki beznadziejnej, przygnębienia czy rozpaczy.

I oto z tego mroku życia wydobywa się krzyk bólu i krzyk buntu — to właśnie ów unisonowy temat D-moll.

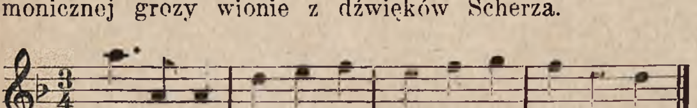


Temat drugi B-dur jest jakby obrazem kojącej nadziei.



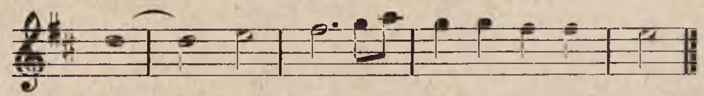
Te trzy motywy stanowią materjał tematyczny pierwszego Allegra; cały ten ustęp jest obrazem tragicznej walki.

Drugi ustęp — to *Scherzo*, znowu w tonacji D-moll. Szyderczy ton — zawrotny rytm — ponury nastrój demonicznej grozy wionie z dźwięków Scherza.



To nie figlarny taniec chochlików, jak w Scherzach innych symfonij lub sonat, ale obłędny taniec zaklętych duchów, które w szalonym wirze zataczają kręgi nad nieszczęśliwą ofiarą — by następnie zniknąć w popłochu.

Nastrój wypogadza się: rozbrzmiewa ustęp o sielankowym spokoju; wionie ku nam czar pastoralnej symfonji: to *Trio* Scherza w D-dur.

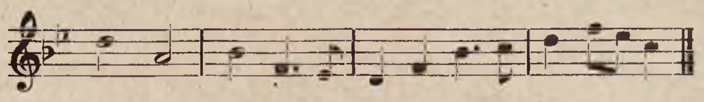


Jestto jakby refleks wrażeń, które czerpał Beethoven z obcowania z przyrodą. Tu znajdował zawsze ukojenie, tu była jego ucieczka przed demonami życia; na łonie ukochanej przyrody zapominał o swej walce życiowej, o ciosach losu i gnębiących go troskach. Trio Scherza odzwierciedla ten stosunek Beethovena do uwielbianej przez niego przyrody.

Adagio Beethovenowskie — jest zawsze szczytem natchnienia. Jestto zarazem najbardziej typowy wyraz duszy Beethovenowskiej.

Nikt przed Beethovenem, nikt po nim nie zdołał w muzyce wzbić się na takie wyżyny mistyki i religijnej kontemplacji, jak on w swoich Adagiach.

Adagio IX. symfonji jest bezsprzecznie najwznioślejszą modlitwą, jaką kiedykolwiek wyśpiewało serce, natchnione religijną ekstazą.



Najgłębsze uczucie, wzruszająca błagalna prośba, — wszystkie tęsknoty, wezbrane w duszy Beethovena i łzy stłumione — dobywają się z muzyki tego adagia.

Silnym dyssonansem rozpoczyna się f i n a ł stanowiący obraz czwarty; w zawrotnem tempie *Presta* przewalają się jak lawina zdyszane rytmy wśród zgrzytliwych akcentów bólu. I nagle znika ów potok wezbranej namiętności, a odzywa się spokojna i dostojna melodja *recitativa.*

Nie poraz pierwszy wprowadza Beethoven recitativo do kompozycji czysto instrumentalnej: występuje ono w sonacie fortp. D-moll op. 31., występuje w ostatnim kwartecie A-moll op. 132. Recitativo jest jednak formą muzyki dramatycznej; w operze gdy milknie arja, odzywa się recitativo, śpiewna deklamacja słowa.

Cóż więc za znaczenie może mieć i jaką rolę może spełnić dramatyczne recitativo w sonacie lub symfonji? Oto Beethoven posługuje się tym środkiem w momentach, gdy patos jego muzyki sięgnie kulminacyjnego punktu, gdy sama melodja staje się za słabym środkiem uczuciowego wyrazu, gdy uczucie wyładowuje się z bezpośrednią, żywiołową siłą — gdy muzyka przestaje śpiewać, a nieokreślony dźwięk przeobraża się w konkretny wyraz, jakby chciał przemówić zrozumiałem, plastycznem słowem. I tak jest właśnie w IX. symfonji. Niebawem dowiadujemy się, co ów recitatyw kontrabasów znaczy.

Po dźwiękach recitativa rozbrzmiewa motyw pierwszego *Allegra,* jakby wspomnienie przebytych cierpień; potem znowu odzywa się recitativo, a po niem motyw *Scherza* jako wyraz oszołomienia, w którem człowiek chce zapomnieć o walce życia.

Ponownie — poraz trzeci już — wraca recitativo, a po niem zjawia się motyw *adagia* — modlitwy.

Czwarty raz odzywa się recitativo: słyszymy dźwięki, które są zapowiedzią pieśni finału.

Lecz nie odrazu rozbrzmiewa hymn końcowy. Jakby z trudem przedzierały się przez gęstą oponę czy przez zaporę, zjawiają się dźwięki finału na chwilę, jakby zaledwo na krótką metę zamigotała nadzieja pogody.

Bo oto znów dobywa się jaskrawy dyssonans, przeraźliwy krzyk bólu czy tragizmu i rozpaczy.

Dojrzewa wobec nas jakiś tajemniczy proces, toczy się walka między złowrogą potęgą przeznaczenia a mię-

dzy pragnieniem radości. Wkońcu następuje wyzwolenie z tej długiej, bolesnej walki.

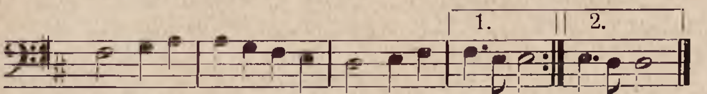
Orkiestra milknie i nagle w chwili, gdy nikt nie przypuszcza, że nastąpi taki zwrot, odzywa się głos ludzki: Baryton śpiewa bez wszelkiego akompaniamentu melodję recitativa ze słowami:

„O, Freunde! nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ — („O przyjaciele, nie takie tony! lecz zanućmy pieśń milszą i radośniejszą!“).

Są to własne słowa Beethovena.

Na to wezwanie rozbrzmiewa chór głosów ludzkich: następuje finał wokalny, oda do słów Schillera:

„Freude schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium
Wir betreten feuertrunken.
Himmlische Dein Heiligtum“.
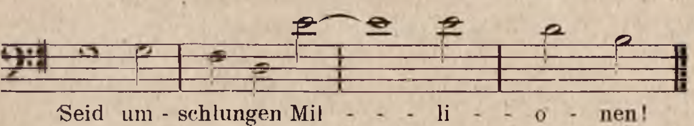


Symfonja przeobraża się w hymn, w kantatę, a raczej w radosny dytyramb, opiewający szczęście ludzkości.

Feuertrunken! upojenie wszechmiłości! Wzlot ponad powszedniość, ekstaza najwyższego natchnienia — oto nastrój, jaki wionie z muzyki finału. Temat ody niezmiernie prosty, ludowy, utrzymany w samych ćwierciach, w równych wartościach nut. Uczynił to Beethoven celowo: miała to być muzyka całego społeczeństwa, przystępna dla każdego, h y m n l u d z k o ś c i, a więc o tak popularnej melodji, jaką muszą posiadać wszystkie hymny ludowe. Niewątpliwie wpłynęła na koncepcję tej melodji hymnu radości w IX. symfonji — melodja rewolucyjnej „Marsylianki“, lub też może wpłynął ulubiony kompozytor Beethovena, francuz *Gretry,* w którego operach występują takie właśnie melodje o rytmach energicznych, marsowych, zbliżone nawet motywami do ody Beethovenowskiej.

Kontrastem tej ludowej melodji jest druga melodja, opiewająca zbratanie ludzkości do słów:

„Seid umschlungen Millionen
Alle Menschen werden Brüder!“



W dalszym toku muzyki łączą się ze sobą obydwa tematy, prowadzone jako fuga podwójna.

Technika kontrapunktyczna, charakterystyczna dla ostatniej epoki twórczości Beethovena, tutaj znajduje swoje uzasadnienie psychologiczne; staje się ona wyrazem owego pojednania i zbratania ludzkości, staje się wykładnikiem kosmicznej potęgi: Ludzkość wyciąga ramiona i w upojeniu szczęścia, łączy się w bratniej miłości. Nad życiem człowieka roztacza się promienna aureola radości!!

Przeprowadzona analiza formalnej budowy, nie dała jeszcze odpowiedzi na pytanie, w czem tkwi wyjątkowe znaczenie IX. symfonji i w czem jej tajemniczy urok.

Do rozwiązania tej zagadki zbliży nas inny moment, a mianowicie: p s y c h i c z n e i i d e o w e p o b u d k i, z których powstała IX. symfonja.

Dla d u c h o w e j organizacji Beethovena i dla jego e t y k i jest IX. symfonja dziełem najbardziej typowem.

W swojej potężnej tetralogji „Bracia Karamazow“ wypowiada D o s t o j e w s k i następujący paradox:

„Można nienawidzić l u d z i, można nimi pogardzać, a jednak kochać l u d z k o ś ć“.

Życie Beethovena i jego tragizm jest pełnem stwierdzeniem tych paradoksalnych słów Dostojewskiego.

Beethoven ludźmi gardził — i miał do tego słuszne powody. Ideologja Beethovena opierała się na zasadzie najszczytniejszej etyki: Treścią tej zasady było moralne doskonalenie człowieka, była wolność jednostki, która życie swe poświęcić ma dla dobra drugich, dla ideału cnoty.

„W życiu byli mi wzorem Sokrates i Chrystus“ — mówił Beethoven: Przejęty zasadami Plutarcha, którego żywoty wielkich bohaterów były ulubioną lekturą pokolenia, wzrosłego w epoce wielkiej rewolucji, marzył o typie republikanina, któryby był urzeczywistnieniem ideału cnoty: marzył o republice platońskiej jako o najdoskonalszym ustroju społecznym.

A tymczasem w jakiej jaskrawej sprzeczności pozostawały formy ówczesnego życia z tym ideałem, który wypieścił w duszy swojej Beethoven.

Rozdźwięk pomiędzy nim a między ludźmi potęgowała tragedja jego życia. Jak Shakespearowski „Król Lear“ pędził Beethoven osamotniony wśród burzy życia z włosem rozwianym, z obłędnym wzrokiem szaleńca, zdala od ludzi — ze stygmatem bólu na twarzy!

Znana jest powszechnie tragedja jego cierpienia: W 30 roku życia stracił słuch i dalszych 27 lat swego życia przepędził wśród męczarni, znosząc je z bohaterstwem i zdumiewającą wielkością woli.

Bezpośrednio po nieszczęściu, jakie na niego spadło, pisał Beethoven do przyjaciół:

> „Wcześnie już wystąpiły oznaki choroby. Ukrywałem je starannie. Jakże smutne moje życie! Muszę unikać wszystkiego, co kocham — wszystkiego, co mi jest drogie!
>
> Muszę żyć w świecie tak nędznym — wśród ludzi, tak egoistycznych! — Unikam towarzystwa. Nie mogę rozmawiać z ludźmi. W moim zawodzie jestto straszne położenie.
>
> Coby powiedzieli moi wrogowie, gdyby się dowiedzieli o tem, żem głuchy! A liczba moich wrogów niemała.
>
> W smutku rezygnacji muszę szukać schronienia. Postanowiłem wznieść się ponad wszystkie cierpienia; czy jednak podołam? Są chwile takie, że czuję się najnędzniejszem stworzeniem na ziemi!“

Straszna samotność życia! nie miał przyjaciół, unikał ludzi — popadł w zupełną mizantropję. Z roku na rok pogarszał się stan jego zdrowia. W końcu ogłuchnął Beethoven zupełnie — porozumiewał się z otoczeniem tylko piśmiennie.

Gdy w 1822 r. wznowiono jego operę „Fidelio“, miał sam dyrygować orkiestrą. Niebawem przekonał się, że to niemożliwe; odbyła się próba, lecz muzycy nie mogli nadążyć za jego znakami.

Zaniepokojony patrzył na prawo, na lewo, jakby chciał wyczytać z ich twarzy, co się dzieje. Naokół straszne milczenie. Zrozumiał sytuację i nagle do towarzyszącego sobie Schindlera zawołał:

„Uciekajmy, prędko stąd!“ — Złamany wrócił do domu i przeleżał nieruchomo kilka godzin.

A oto znowu inny cios, który mu życie zadało:

Serce jego wezbrane było miłością; szukał istoty, któraby odwzajemniła jego uczucie. Miłość jego miała krystaliczną czystość uczucia, nie było tam nic erotycznie zmysłowego. Ilekroć pokochał, doznał przykrego rozcza-

rowania. Upokorzony znosił te rany, zadane w serce z bohaterską rezygnacją: Duma nie pozwalała mu się ugiąć; kochał do szaleństwa — cierpiał i zwyciężał nadludzką wolą porywy uczucia... Po śmierci brata objął opiekę nad małoletnim bratankiem: na niego przelał miłość swoją...

...Chciał być mu ojcem; pragnął, by bratanek kochał go jak ojca. W liście do niego pisał Beethoven:

„O! Boże ratuj! opuszczony jestem przez wszystkich ludzi, bo nie chcę kompromisów.

Boże! spraw bym mógł żyć z moim ukochanym bratankiem.

Boże! jedyna moja ucieczko! wysłuchaj modlitwy mej Ty! który czytasz w mem sercu i wiesz, ile cierpię!"

Jakże boleśnie zawiódł się Beethoven! Bratanek nikczemnem postępowaniem odpłacił mu za ten bezmiar najszlachetniejszego uczucia!

Pogrążony w otchłani smutku bliski już był Beethoven rozpaczy: a jednak zwyciężyła potęga woli: W jednej z rozmów swoich powiada Beethoven:

„Człowiek nie powinien rzucać samowolnie życia, póki jeszcze może spełnić dobry czyn!"

Bezpośrednio po nieszczęściu, które pozbawiło go słuchu, napisał Beethoven sławny testament w Heiligenstadt. W zakończeniu powiada:

„Tak więc żegnam wszelką nadzieję. Jak więdną i opadają liście jesienne, tak i dla mnie zwiędła już wszelka nadzieja.

Opatrzności, daj mi bodaj raz jeden dzień prawdziwej, niezmąconej radości. Jak to już dawno, odkąd obcy mi się stał głęboki ton czystej radości.

Kiedyż? ach kiedyż Boże! zaznam jej w świątyni przyrody i wśród ludzi?

Czyż nigdy? Nie! To byłoby zbyt okrutne!"

I wkońcu spłynęła ku niemu ta świetlana radość. Marzył o niej już jako 20-letni młodzieniec i wówczas to myślał o skomponowaniu hymnu do słów ody Schillera „An die Freude".

Później chciał ją umieścić jako finał jednej ze swoich 8 symfonij. Lecz żadna nie nadawała się do tego, bo każda z nich była wykładnikiem jego cierpień i walki tragicznej ze strasznem „fatum".

„Gdybym był wolny od cierpienia, objąłbym świat cały w swój uścisk" — oto własne słowa Beethovena.

Ale jeszcze władał nim smutek, rezygnacja i rozpacz. Jeszcze nie doszedł do samozaparcia się. Dopiero nieugięta wola zwiała beznadziejny smutek jego myśli.

Jakby wyzwolony z więzów materjalnego niedostatku, poświęciwszy wszystkie małostkowe troski, z imieniem Boga na ustach:

„Gott über alles" (Ponad wszystkiem Bóg!) ten pustelnik odczuł w sobie radość. Wzniósł się ponad realne życie w sferę ideału i tu wkońcu mógł wyśpiewać natchniony hymn na cześć Radości.

* * *

Na zakończenie kilka słów o historycznem stanowisku IX. symfonji.

Wykonano ją zaraz po napisaniu w 1824 r. we Wiedniu. Była to wielka manifestacja na cześć genjalnego kompozytora. Beethoven stał zwrócony do orkiestry i chóru i nie słyszał ani nie widział entuzjastycznych oklasków, któremi składano mu hołd. Dopiero jedna ze śpiewaczek odwróciła go do publiczności, by przynajmniej widział, z jakim zapałem przyjęto jego dzieło.

Beethoven omdlał ze wzruszenia: przeniesiono go do mieszkania Schindlera i tu przeleżał całą noc i cały dzień pogrążony w głębokim śnie. Była to zupełnie naturalna reakcja napiętych nerwów i organizmu, wyczerpanego wysiłkiem twórczym.

Później poszła IX. symf. w chwilowe zapomnienie: jej styl był czemś zbyt nowem i obcem, ażeby odrazu mogła zdobyć taką popularność, jak symfonje poprzednie. Nawet wybitni kompozytorzy nie mogli wżyć się w duchowy świat tego arcydzieła. I tak sławny skrzypek i kompozytor Ludwik Spohr nazwał finał IX. symfonji „niesmacznym i monstrualnym, a w melodję do ody Schillera trywialną!" Przez długi czas nie wykonywano IX. symfonji poza Wiedniem.

W Dreźnie wykonał ją poraz pierwszy R. Wagner w 1846 r. i zaopatrzył ją sławnym komentarzem a raczej parafrazą idei Goethowskiego „Fausta".

Wogóle w rozwoju genjuszu Wagnerowskiego odegrała IX. symfonja doniosłą rolę: ona to obudziła we Wagnerze dopiero muzyka; jako 18 letni młodzieniec sporządził wyciąg fortepianowy z partytury tej symfonji. Ona wprawiała go w stan ekstatycznej mistyki i egzaltacji uczuciowej i wyciskała łzy zachwytu.

Gdy potem urzeczywistniła się tęsknota życia Wagnera i powstał teatr w Bayreuth, wówczas przy położeniu kamienia węgielnego pod budowę gmachu zabrzmiały dźwięki IX. symfonji.

Był to widomy łącznik między sztuką Beethovena a sztuką nową.

Styl IX. symfonji stał się zarodkiem i podwaliną stylu nowoczesnej muzyki.

Cudowna harmonja pomiędzy architekturą całości, a cyzelaturą szczegółów, monumentalizm formy, wstrząsająca potęga wyrazu — nadają IX. symfonji znamiona arcydzieła, wobec którego znikają różnice i antagonizmy narodowe: Staje przed nami to dzieło jakby żywiołowe zjawisko przyrody! Stworzył je genjusz!! z własnych bólów wyśpiewał natchniony hymn radości dla pokrzepienia serc całych pokoleń.

DR. JÓZEF REISS.
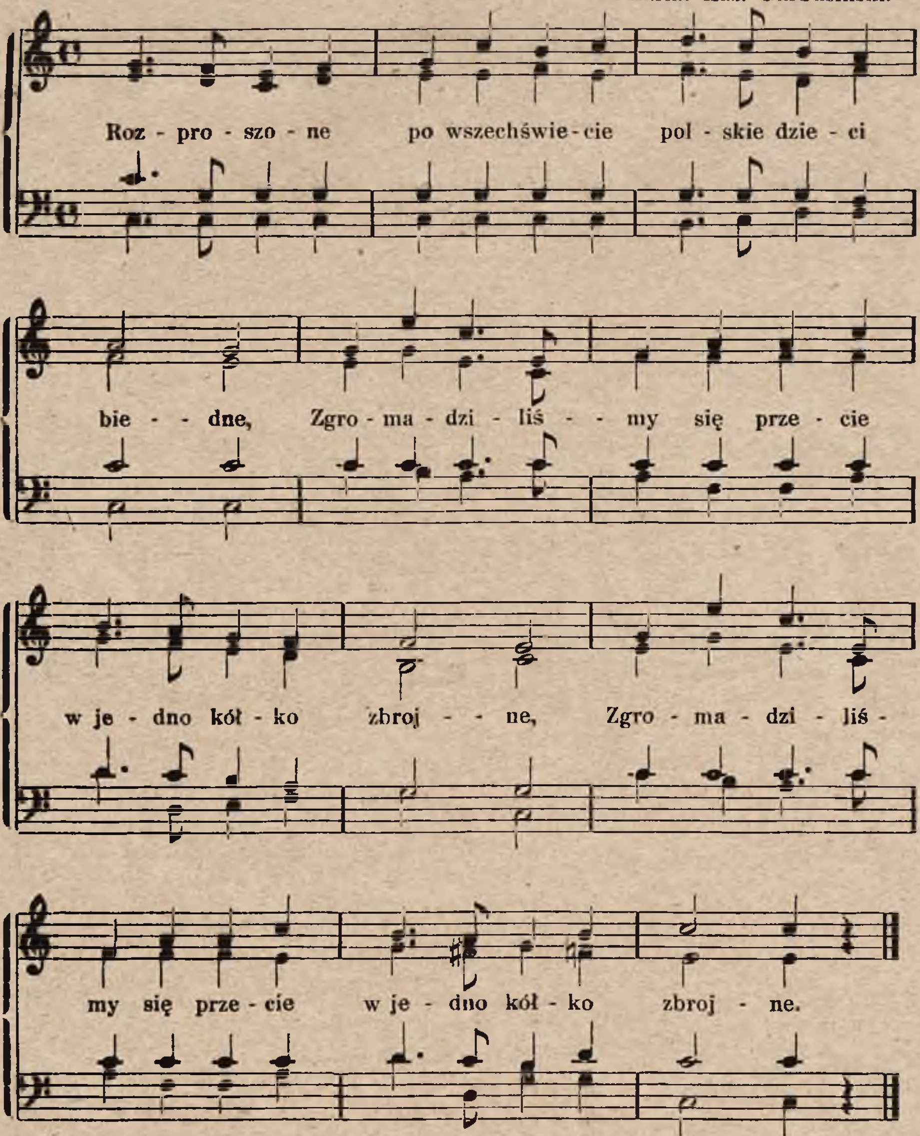
Traktat muzyczny w „Księdze Twardowskiego".

Jednym z najcenniejszych rękopisów Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie jest pergaminowy rękopis (Cod. 257 według katalogu Wisłockiego), zwany popularnie „Księgą Twardowskiego". Jest to olbrzymi foljał, spisany około roku 1460, niestety, niezupełnie zachowany: brak bowiem kart początkowych i końcowych; w księdze tej miała być zawarta magja i stąd miał czerpać Twardowski swą tajemną wiedzę. Odcisk „łapy djabelskiej" na jednej z kart ma być niewątpliwem stwierdzeniem stosunków czarnoksiężnika naszego z szatanem.

W rzeczywistości legendarna „Księga Twardowskiego" jest encyklopedją średniowiecznej nauki: „Liber XX artium", księgą 20. nauk nazywa autor swoją pracę. Autorem jest Paulus Paulirinus z Pragi, z pochodzenia Żyd, przez przeciwników swoich pogardliwie „Żydkiem" zwany, mimo, że dzieckiem już przyjął husytyzm i później w sporach kościelnych brał żywy udział. Paulirinus kształcił się w uniwersytetach włoskich i czas jakiś zapisany był w poczet uczniów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Później, jako heretyk, więziony w Krakowie, odzyskał wol-

Pieśń Wolności.

Harm. Kaz. Garbusiński.



Rozproszone po wszechświecie polskie dzieci biedne
Zgromadziliśmy się przecie w jedno kółko zbrojne *(bis)*

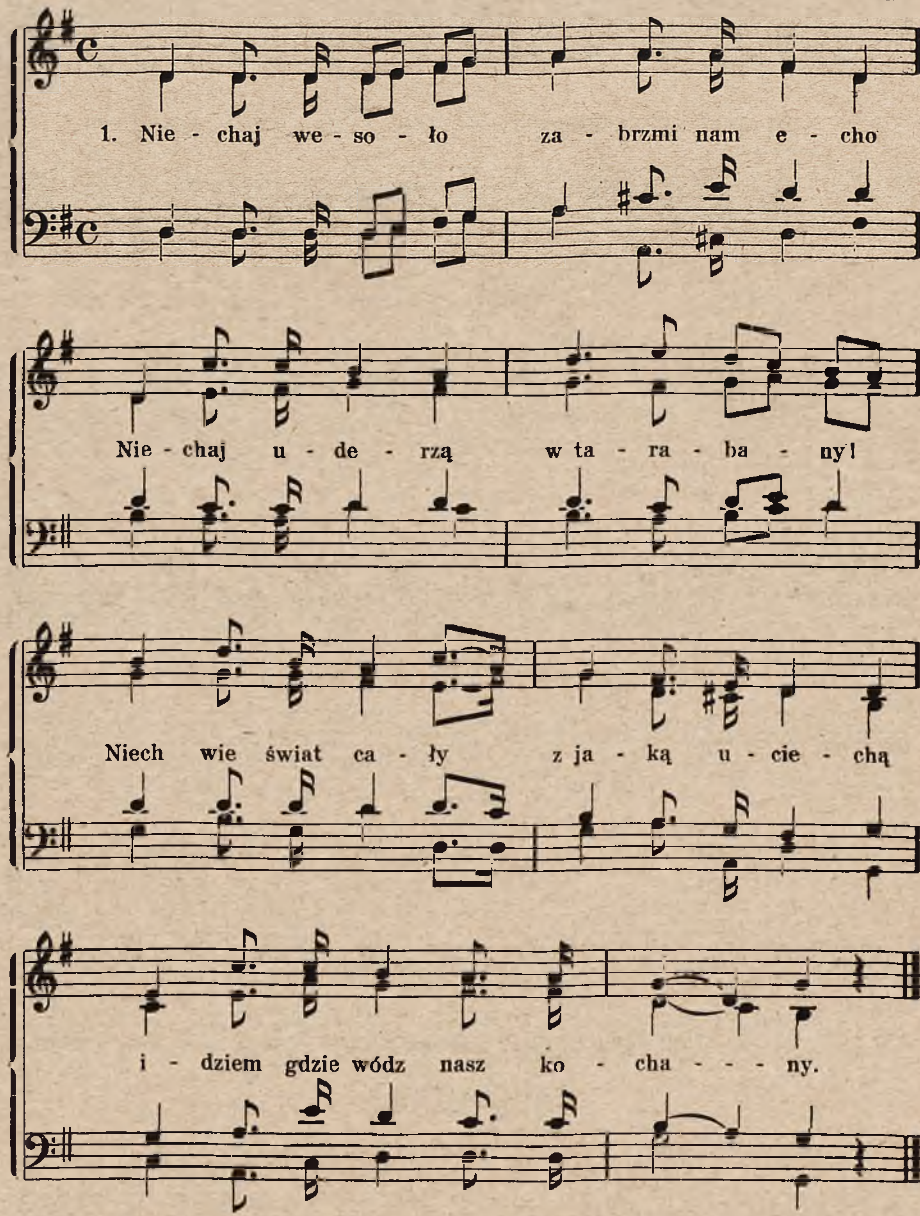
Marsz, marsz, marsz, marsz Polacy nasz dzielny narodzie
Odpoczniemy po swej pracy w ojczystej zagrodzie. *(bis)*

Z wiosną zabrzmi trąbka nasza, pocwałują konie,
Sława polskiego pałasza zabrzmi nasze błonie *(bis)*

Marsz, marsz, marsz, marsz Polacy nasz dzielny narodzie
Odpoczniemy po swej pracy w ojczystej zagrodzie. *(bis)*
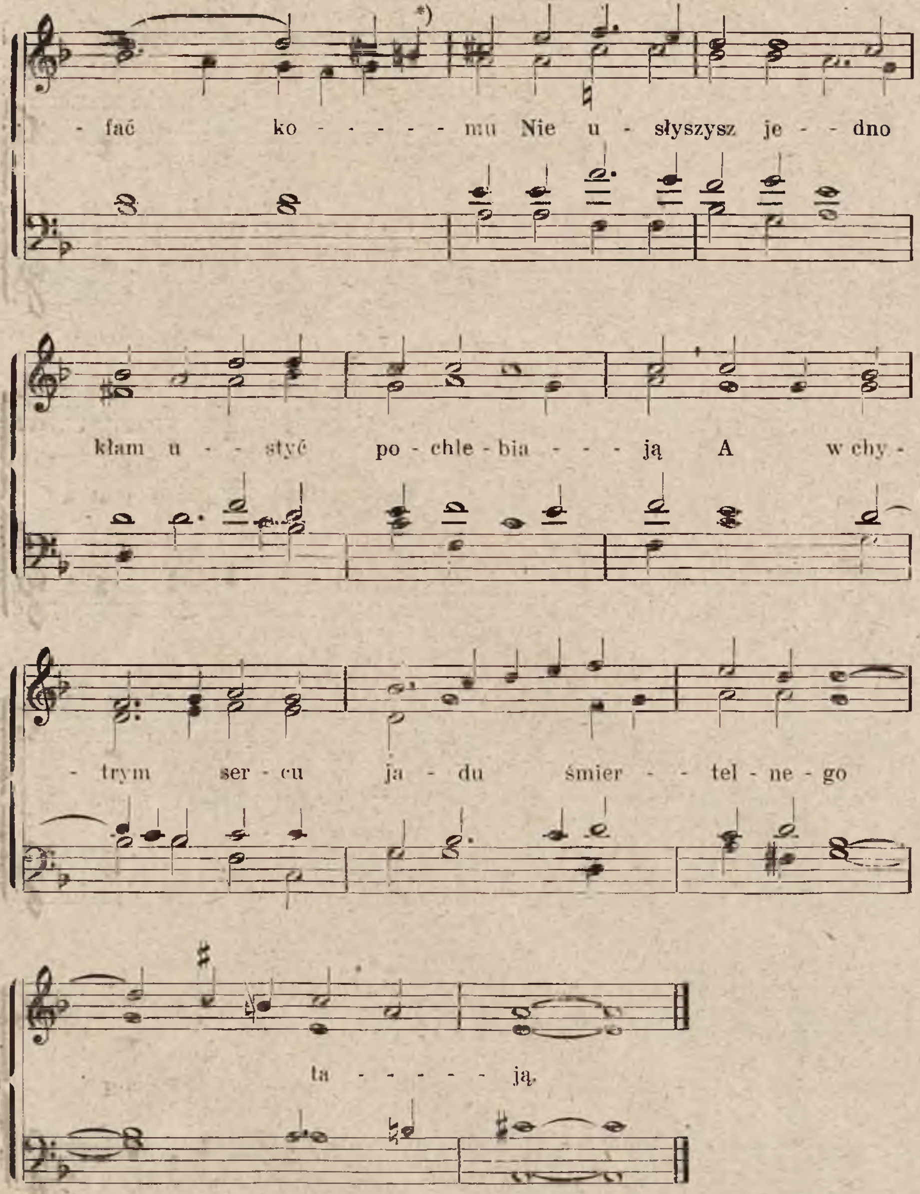
Marsz Księcia Józefa.

Harm. Kaz. Garbusiński.
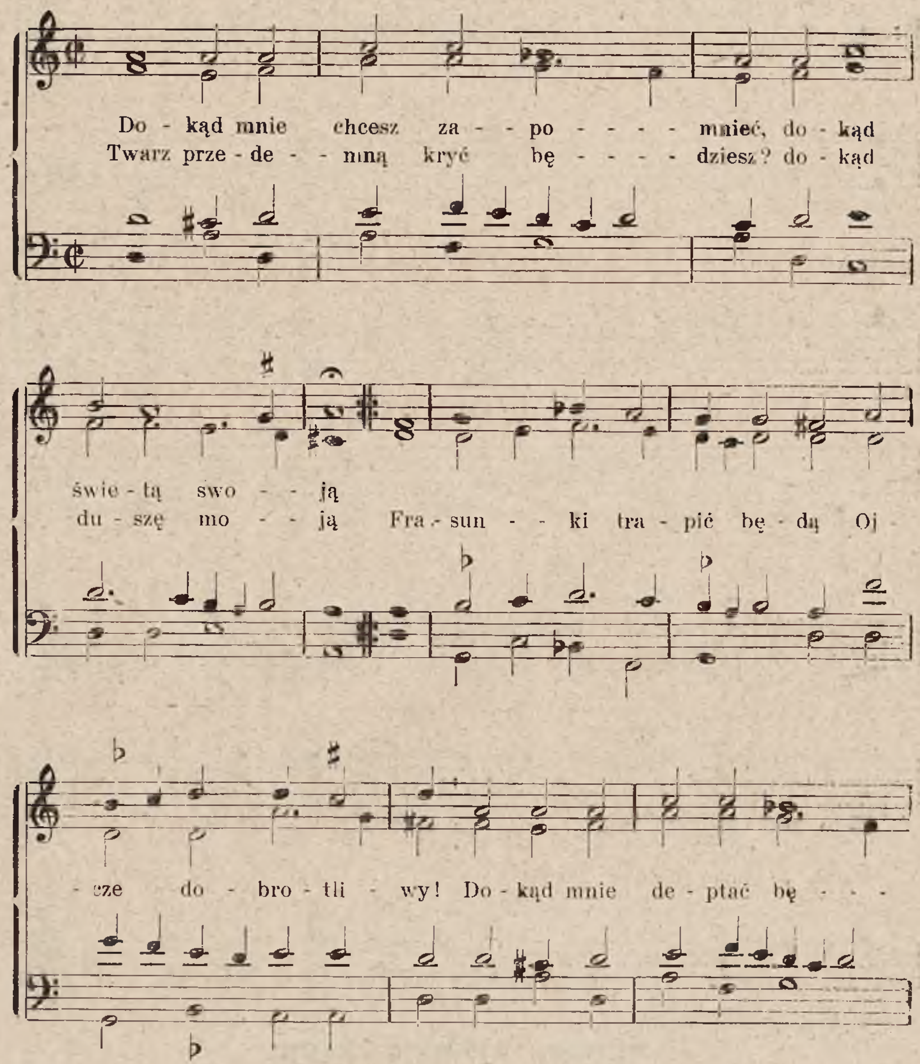


2. Choć dom opuścić szczery żal bierze i w sercu smutnem czujem rany,
Idziemy chętnie prawi rycerze, idziem gdzie wódz nasz kochany.

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy).
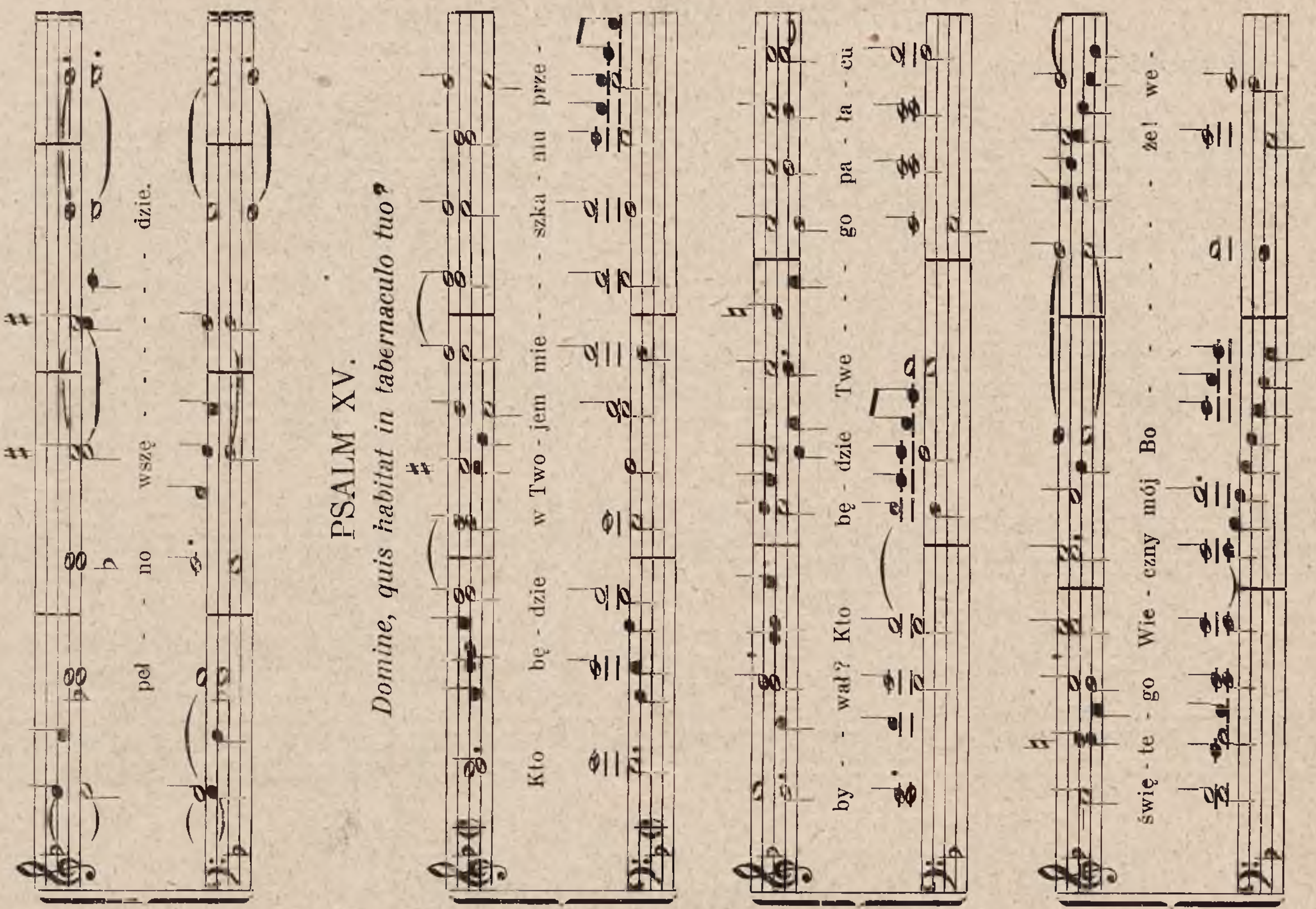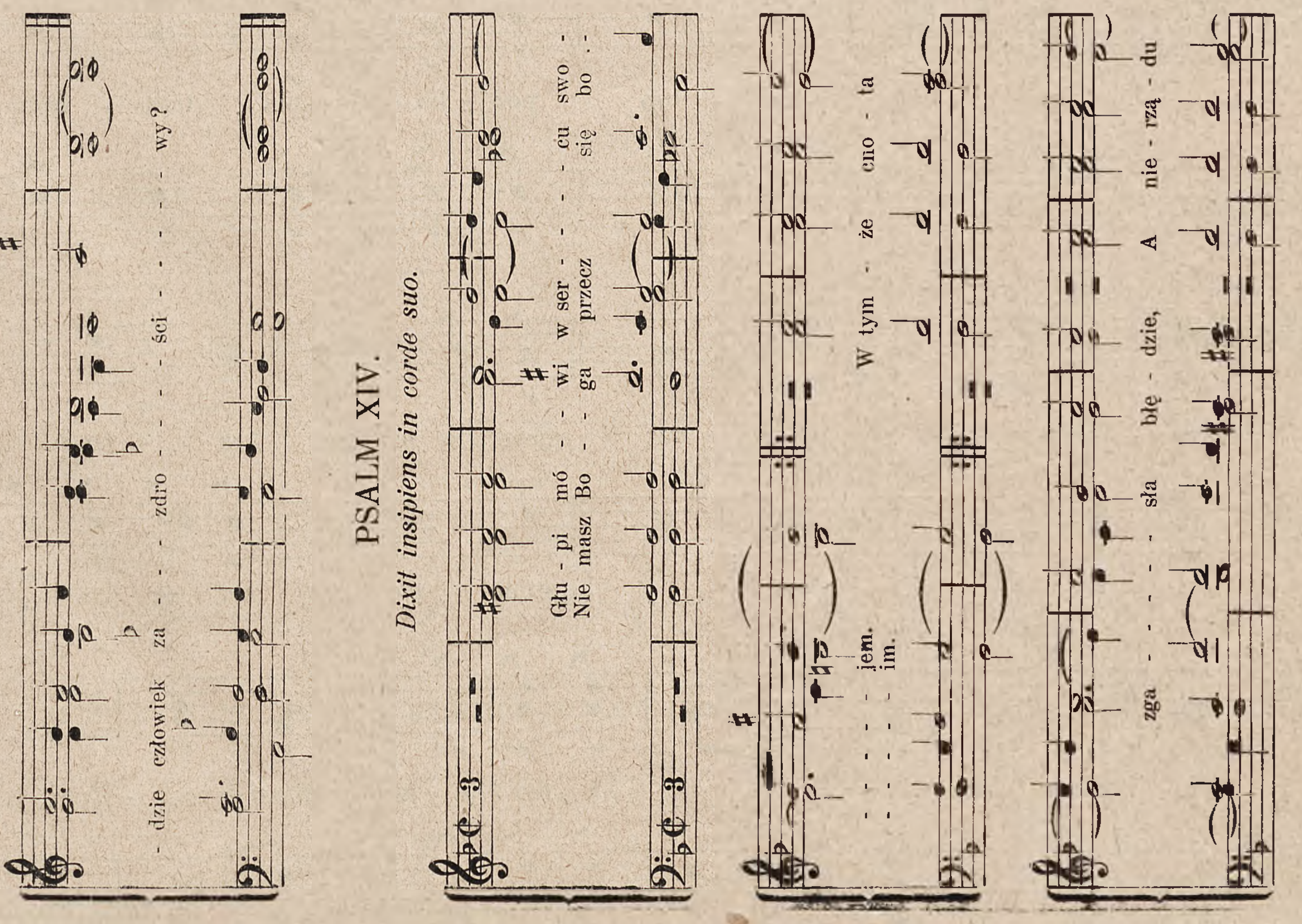


PSALM XIII.

Usque quo Domine oblivisceris me.
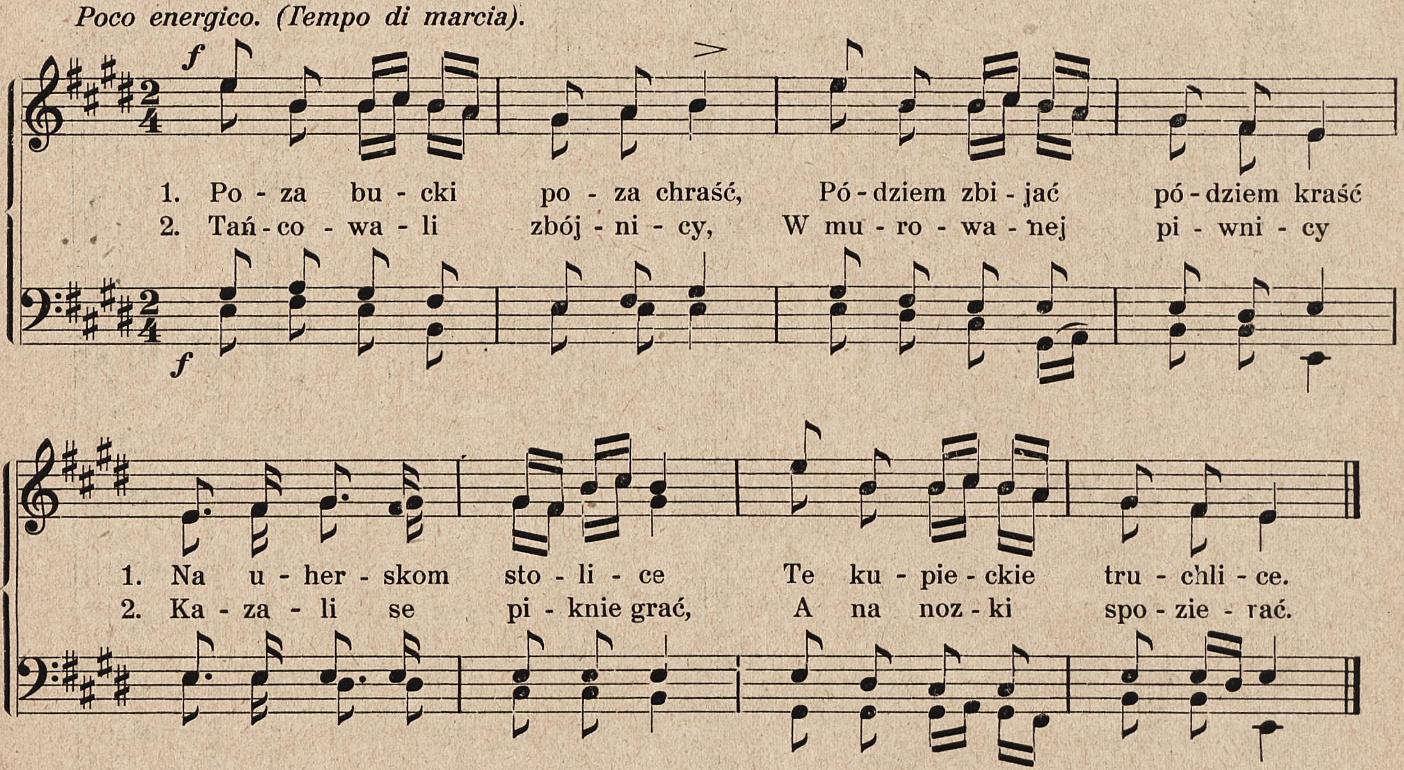


*) Patrz analogiczne miejsce w ps. I. takt 4 i ps. X. takt 5.

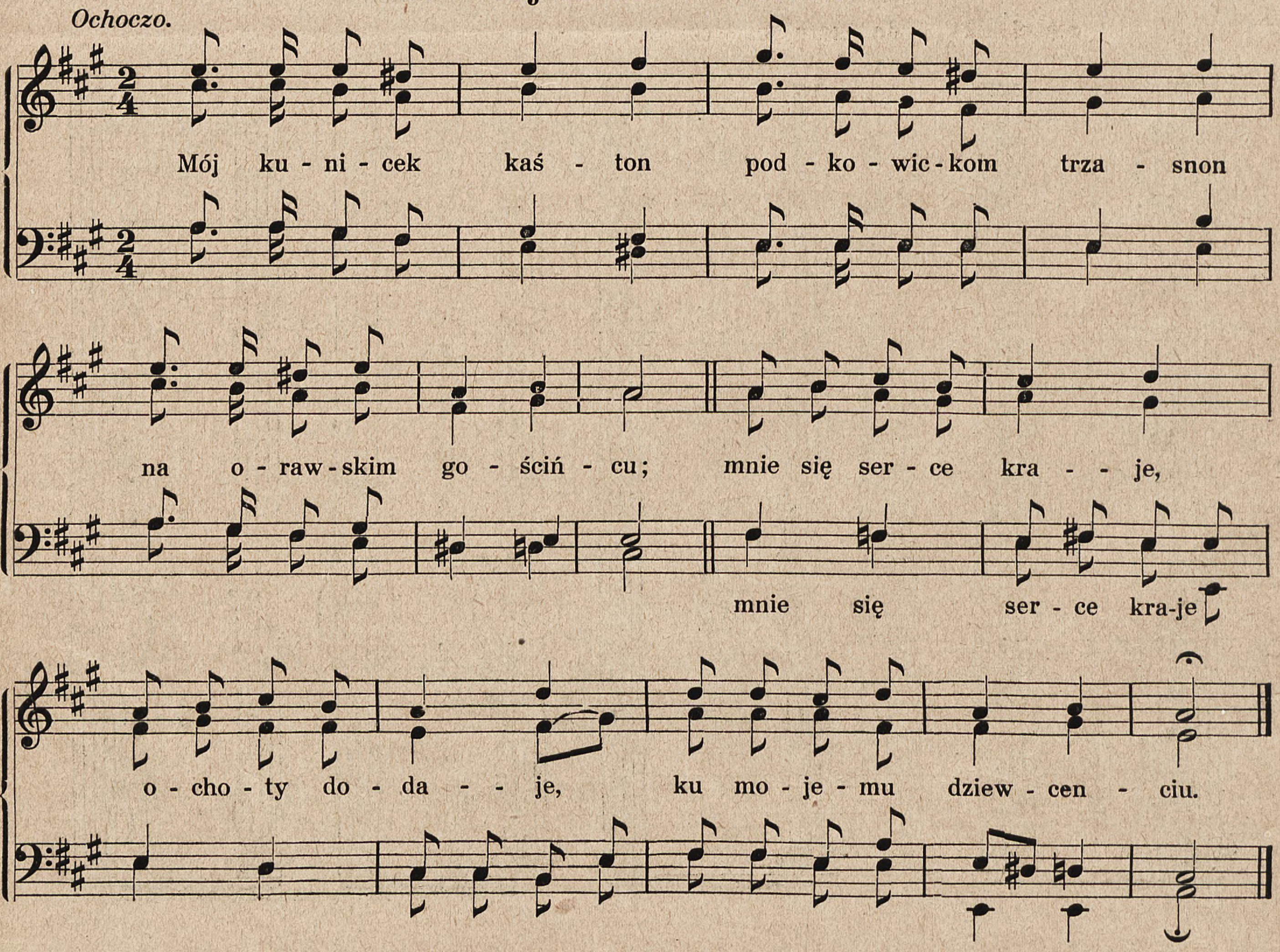

pełno wszę - - - - - - - dzie.
PSALM XV.
Domine, quis habitat in tabernaculo tuo?
Kto będzie w Two-jem mie - - - szka - niu prze -
by - - wał? Kto będzie Twe - - - go pa - ła - cu
świę - te - go Wie - czny mój Bo - - - - - że! we -


- dzie człowiek za - - - zdro - - - - ści - - - - - wy?
PSALM XIV.
Dixit insipiens in corde suo.
Głu - pi mó - wi w ser - - - - cu swo -
Nie masz Bo - ga przecz - - - się bo -
- - - - jem.
- - - - im.
W tym - że cno - ta
zga - - - - sła błę - dzie, A nie - rzą - du
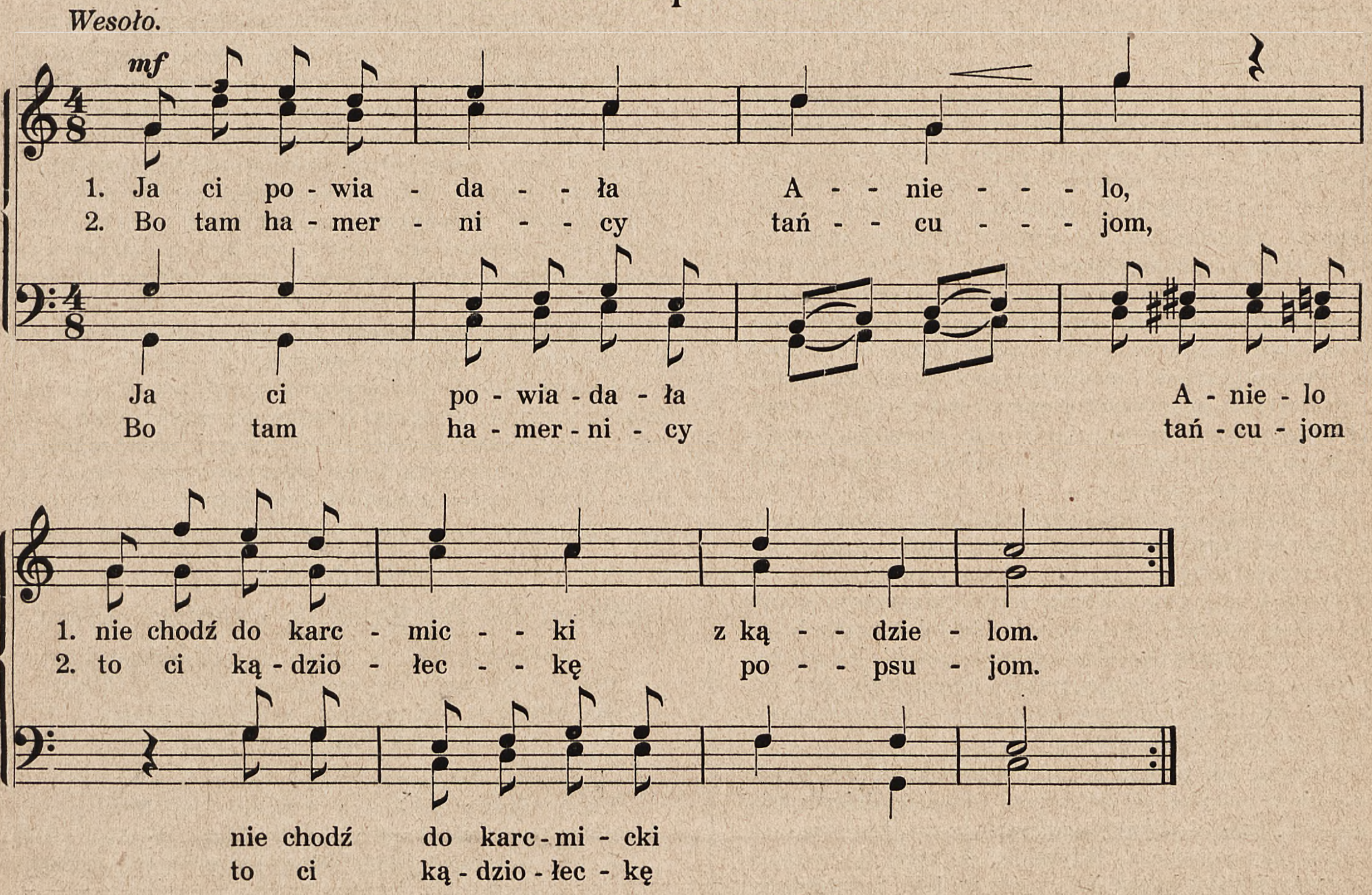
11. Poza bucki, poza chraść.
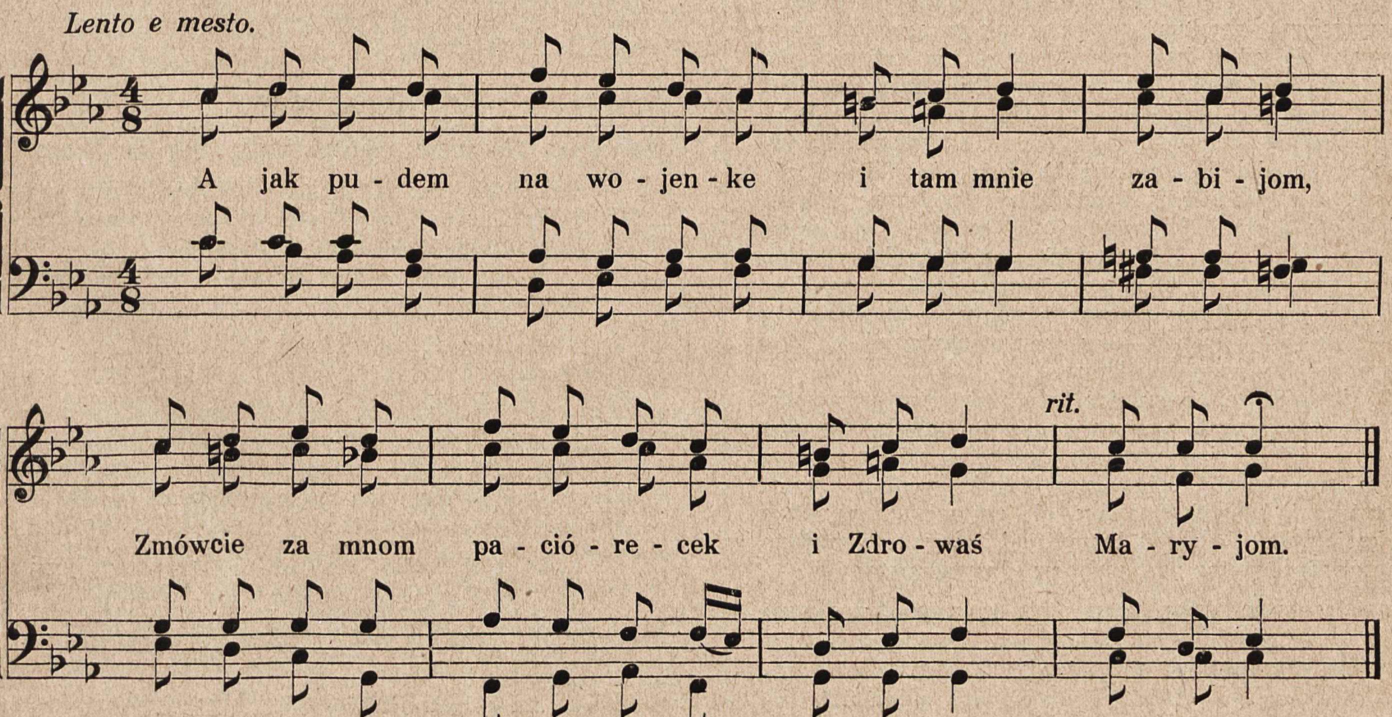


12. Mój kunicek kaśton.



13. Ja ci powiadała.



14. A jak pudem na wojenke.



ność za wstawieniem się Zbigniewa Oleśnickiego u papieża. Dzieło jego, „Księgę dwudziestu nauk“, miał przywieźć do Krakowa Jan Długosz i odtąd, jako „Księga Twardowskiego“, dzieło to pozostało w Polsce.

Bliższe szczegóły zarówno o życiu Paulirina jak i o treści jego encyklopedji znajdują się w cennej rozprawie łacińskiej, którą w 1835 r. wydał Józef Muczkowski p. t.: „Pauli Paulirini olim Paulus de Praga vocitati XX artium manuscriptus liber“. Ponieważ rozprawa ta niedostępna jest dla szerszego ogółu, byłoby rzeczą pożądaną, by ją ponownie wydano, ale w przekładzie polskim.

Wśród dwudziestu nauk, zawartych w „Księdze Twardowskiego“, znajduje się i muzyka, umieszczona na siódmem miejscu, po gramatyce, logice, retoryce, arytmetyce, astronomji z kalendarzem; brak tutaj szóstej nauki, prawdopodobnie geometrji, gdyż muzyka występuje w średniowiecznych szkołach zawsze, jako jedna z czterech „nauk matematycznych“, stanowiących t. zw. „quadrivium“ (t. j. arytmetyka, geometrja, muzyka i astronomja). Teorję muzyki traktowano zatem niezmiernie poważnie, wykładano ją na uniwersytetach, jako naukę, opartą na podstawach matematycznych.

Stąd treścią tej teorji muzycznej był przedewszystkiem liczbowy stosunek interwali, czyli nauka o skali muzycznej, której tony dadzą się wyrazić stosunkiem liczb (np. oktawa 1 : 2 i t. p.). Nauka teorji muzycznej zajmuje nadto ważne miejsce w szkołach średniowiecznych ze względów praktycznych, jako podstawa nauki śpiewu kościelnego. I dlatego to teorja muzyki obejmowała dwa dopełniające się działy: musica speculativa (matematyczna) i musica practica (kościelna).

Dowodem, jak poważnie traktowano na uniwersytecie Jagiellońskim muzykę, są zachowane liczne rękopisy z traktatami muzycznemi najwybitniejszych teoretyków średniowiecznych jak Boecjusza, Hucbalda, Bernona i Jana de Muris, nadto druki z końca XV w. i z w. XV. Sporządzony przezemnie katalog drukowanych traktatów muzycznych od roku 1490 do 1650, znajdujących się w Bibljotece Jagiellońskiej, obejmuje przeszło 100 teoretycznych prac o muzyce.

Traktat Paulirina w „Księdze Twardowskiego“ jest kompilacją najrozmaitszych traktatów średniowiecznych. Autor zamierzał zamknąć całość w pięciu częściach, lecz zachowały się tylko dwie pierwsze części w całości i początek trzeciej części. Jest to wprawdzie fragment, lecz zawiera zasadnicze kwestje z teorji ówczesnej muzyki, a nadto jest tak obszerny, że to, co się zachowało, wypełniłoby conajmniej 60 stron druku dużej ósemki. Część pierwsza zawiera zasady muzyki, jako podstawę śpiewu kościelnego; a więc tłumaczy nazwę muzyki, jej istotę, „wynalazek“ (a raczej powstanie), uzasadnia jej podział, uczy znajomości interwali, kluczy, tonacyj kościelnych i to niezmiernie szczegółowo, a zarazem zapomocą rozpowszechnionej w średniowieczu metody mnemotechnicznej, t. j. zapomocą scholastycznych wierszy.

Znajomość tych zagadnień była podstawowym warunkiem dla ówczesnych kantorów; ona to dawała im wykształcenie i ich śpiew wynosiła do rzędu sztuki; w przeciwnym razie kantor, śpiewający jedynie według słuchu, a teoretycznie niewykształcony, nie zasługiwał na nazwę muzyka i spadał do rzędu bezmyślnej istoty, co wyrażano w sposób drastyczny następującym dwuwierszem:

BESTIA NON KANTOR, QUI NON CANIT ARTE SED USU,
NON VOX CANTOREM FACIT ARTIS SED DOCUMENTUM,

co znaczy:

„Zwierzęciem a nie kantorem jest ten,
Kto śpiewa bez znajomości sztuki:
Nie głos czyni kantora artystą, lecz wiedza“.

Część druga traktatu omawia zagadnienia zawiłej teorji mensuralnej, stanowiącej podwalinę dawnej muzyki wielogłosowej. Część trzecia poświęcona jest muzyce instrumentalnej; opisuje szczegółowo nieużywane już dzisiaj instrumenty, lecz, niestety, nie wyczerpuje przedmiotu, gdyż urywa się przy opisie kobzy; ta część traktatu przedstawia najwyższą wartość, jako jedno z nielicznych źródeł średniowiecznych, zajmujących się dokładnie muzyką instrumentalną; z kościelnego charakteru dawnej muzyki wynikała przewaga muzyki wokalnej, śpiewu nad grą na instrumentach.

Tych kilka uwag starczy, by stwierdzić bogactwo treści, zawartej w traktacie Paulirina.

Pracuję obecnie nad przygotowaniem tekstu tego traktatu do wydania; krytyczna przedmowa ustali źródła, z których czerpał autor i to, co dał własnego, nadto zajmie się określeniem stanowiska, które należy przyznać pracy Paulirina wśród innych traktatów muzycznych średniowiecza.

PSALM XII.

Salvum me fac Domine, quoniam defecit.

Zachowaj mię, o Sprawco niebieskiego domu!
Prawdy nie masz na ziemi, nie masz ufać komu.
Nie usłyszysz, jedno kłam, usty pochlebiają,
A w chytrem sercu jadu śmiertelnego tają.

Bodaj źle zginął każdy człowiek nieprawdziwy,
Każdy chytry pochlebca i każdy chełpliwy,
Mówią bowiem: Z ust naszych dobrze się mieć mamy,
Każdy w swojej gębie wolen, my pana nie znamy.

A Pan zaś słysząc ludzi nędznych narzekanie
I płacz nieutulony i ciężkie wzdychanie —
Powstanę ja (powiada) na ratunek smutnych,
A wyrwę z niewolej tyranów okrutnych.

Pańskie słowa są czyste, i próżne przygany,
Pańskie słowa brant [1]) szczery, siedmkroć przelewany.
Panie! Ty nas zachowaj od ludzi zdradliwych,
Złych zewsząd pełno, kiedy władza jest złośliwych.

PSALM XIII.

Usquequo Domine oblivisceris me in finem?

Dokąd mię chcesz zapomnieć, dokąd świętą swoje
Twarz przedenmą kryć będziesz? dokąd duszę moje
Frasunki trapić będą, ojcze dobrotliwy!
Dokąd mię deptać będzie człowiek zazdrościwy?

Dosyćiem znał dotychmiast uszy Twe zamknione,
Dosyćiem znał i nazbyt oczy odwrócone;
Chciej na mię kiedy wejźreć, chciej uprzejme moje
Prośby, o wieczny Panie! przyjąć w uszy swoje.

Rozświeć moje ciemności swem nieogarnionem
Światłem, abych nie zasnął snem nieprzebudzonym;
Niecnaj tej ze mnie nie ma nieprzyjaciel chluby,
Aby miał rzec: Jam go starł i przywiódł do zguby.

Upad mój wielka rozkosz przeciwnikom moim;
Ale ja, Panie! ufam w miłosierdziu Twojem,
Że mię Ty nie opuścisz, a ja w głośne strony
Będę imię Twe sławił, Boże niezmierzony!

[1]) brant, kruszec topiony i czyszczony

PSALM XIV.

Dixit insipiens in corde suo: non est Deus.

Głupi mówi w sercu swojem:
Niemasz Boga, przecz się boim?
W tymże cnota zgasła będzie,
A nierządu pełno wszędzie.

Pan z niebieckich wysokości
Pojźrzał na ziemskie niskości:
Byliby gdzie rozum cały,
Abo kto na Boga dbały?

Nie mógł ujźrzeć i jednego,
Tak się wszyscy jęli złego;
Wszyscy Boga zapomnieli,
Dosyć by się sprzysiądz mieli.

Tedy się już nie uznają,
Którzy w złościach rozkosz mają?
Którzy brzuchy swe niezmierne
Tuczą, jedząc ludzi wierne?

Nigdy nie wzywali Boga,
Przeto przyjdzie na nie trwoga,
Gdy ujźrzą oczyma swemi,
Że Pan trzyma za dobremi.

W śmiech to sobie obracali,
Gdy smutni Boga wzywali;
Ale Pan każdego broni,
Kto się pod Jego cień skłoni.

Gdzieś to ta pożądna zorza
Wyniknęła rychło z morza,
Gdy też nas z ciężkiej niewoli
Pan nasz i Bóg nasz wyzwoli.

Uwagi na czasie.

W jaki sposób może nauczyciel szkoły powszechnej odegrać rolę krzewiciela kultury muzycznej w danej miejscowości.

Społeczeństwo nasze jest pod względem muzycznym bardzo słabo rozwinięte, mimo wrodzonych — jako Słowianie — do tej sztuki zdolności.

Przyczyn ku temu jest wiele, wymienię tylko kilka najważniejszych. Wprzód jednak zastanowić się należy, co najwięcej wpływa na umuzykalnienie danych jednostek.

Na podstawie doświadczenia twierdzę, że wielogłosowość najwięcej przyczynia się do wykształcenia słuchu muzykalnego i dlatego pianista, czy organista jest zwykle muzykalniejszy od skrzypka, czy czelisty, choć nie wszyscy — zwłaszcza skrzypkowie — z tem się zgadzają. Najszybciej rozwija się muzykalność przez kultywowanie śpiewu i znowu śpiew wielogłosowy stawiam na pierwszem zaś solowy, lub unisonowy na drugiem miejscu — przykładem — często u solistów spotykane t. zw. „wyjście z tonacji.

Śpiew wielogłosowy miał w Polsce małe zastosowanie z wyjątkiem wielkich środowisk, przy katedrach, przy których utrzymywano specjalne chóry kościelne jak n. p. przy katedrze Wawelskiej kapela Rorantystów. Na niektórych dworach magnatów również utrzymywano kapele, zwykle instrumentalne, rzadziej wokalne. Dla szerokich warstw społeczeństwa rzecz ta była niedostępną. Czy to w kościołach, czy na weselach lub innych okazjach śpiewano unisono.

Muzyka instrumentalna u szerokich mas społeczeństwa stała bardzo nisko i bodaj, czy do dziś dnia nie opiera się na prymitywie średniowiecznym. Wystarczy przysłuchać się pierwszej lepszej muzyce wiejskiej, by się o tem przekonać. Pierwsze skrzypce prowadzą melodję, drugie wtórują w pustych kwintach na tonice (1-szy ton gamy) i dominancie (5-ty ton gamy) przechodząc czasami do subdominanty (4-ty ton gamy), wreszcie basetla wydobywająca tonikę, dominantę, a czasem subdominantę.

Taka muzyka instrumentalna nie mogła rzecz jasna wpłynąć dodatnio na rozwój poczucia harmonicznego, a tem mniej na rozwój muzykalności, zwłaszcza, że i taki prymityw rzadko się słyszało. Tak przeszły całe wieki. Dopiero od czasu zaborów, gdy do Polski przybyło wiele cudzoziemców zwłaszcza niemców, którzy kulturę muzyczną przynieśli z sobą nastąpił zwrot ku lepszemu.

Cudzoziemcy, przeważnie urzędnicy tworzyli — na wzór krajów zachodnich — zespoły choralne, instrumentalne a nawet opery (we Lwowie np.). W zespołach tych brali udział naprzód sami cudzoziemcy, następnie i tutejsi mieszkańcy większych miast. Za przykładem większych miast poszły mniejsze miasteczka, a nawet z czasem i wsie, np. w Bierzanowie koło Krakowa. Zespoły takie powstawały tam, gdzie znalazła się jednostka chętna i odpowiednio przygotowana do prowadzenia chóru.

Zakładanie takich kół śpiewackich było sporadycznem i było kroplą w morzu, całe bowiem połacie kraju zostawały w dalszej bezczynności. Dopiero założenie instytucji Związku Teatrów i chórów włościańskich sprawę tę ujęło w pewien system.

Instytucja ta mimo poparcia finansowego rządu, nie spełnia należycie swego zdania, a powodem tego jest albo niedokładna organizacja, albo brak znajomości rzeczy. Trzeba wiele wsi przejechać zanim spotka się w którejś z nich jakiś zespół choralny, który zwykle powstał nie z inicjatywy Związku lecz z inicjatywy chętnej jednostki, nauczyciela, lub organisty.

Jakżesz inaczej przedstawia się ta sprawa w Czechach, Austrji, Niemczech: tam trudno znaleźć wioski, w którejby nie było chóru, lub orkiestry. Jakżesz nam do nich daleko.

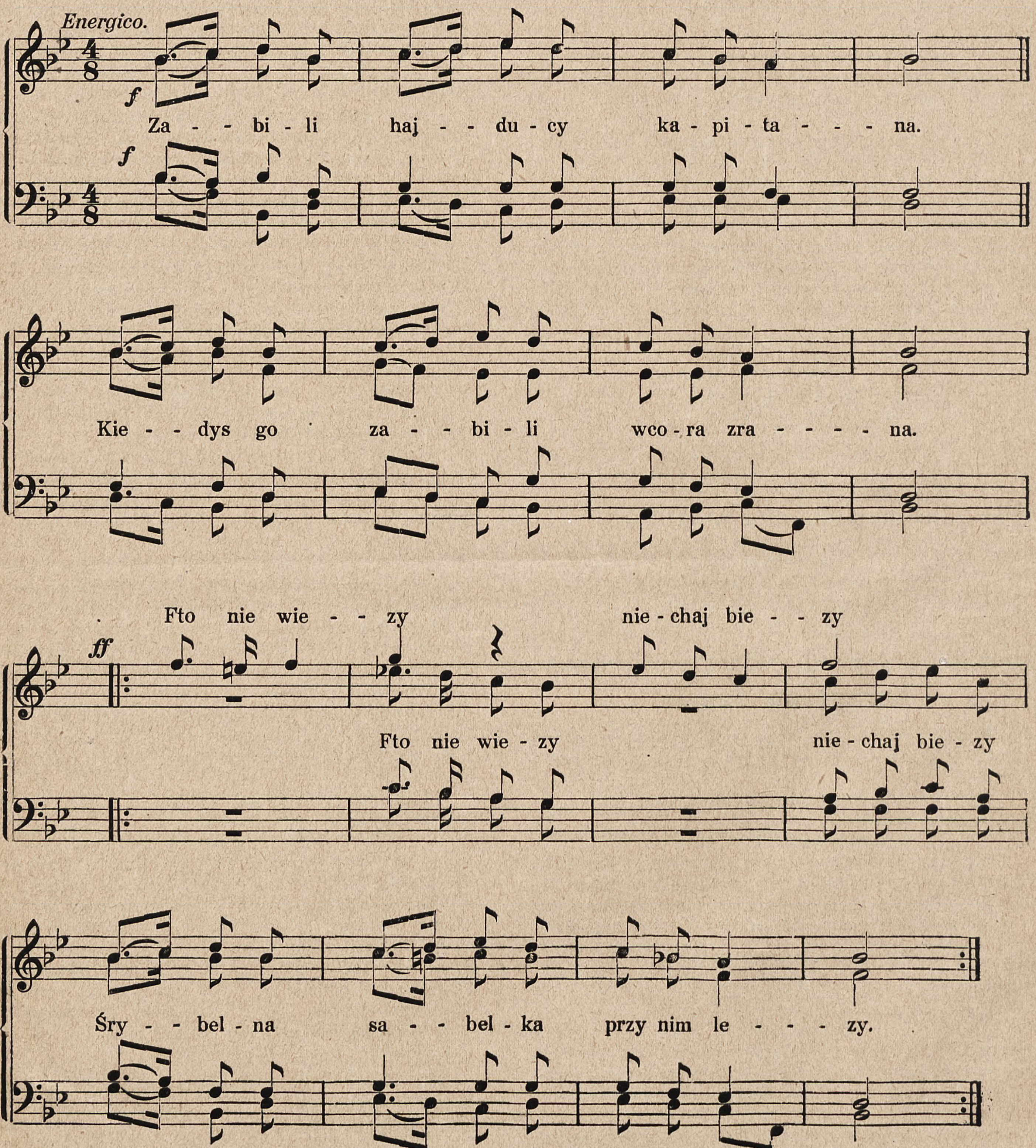
A jak nasz lud kocha muzykę, to wiedzą o tem ci, ktorzy już raz spróbowali pójść doń z pieśnią na ustach, w myśl słów Goethego: „zaśpiewaj mu, a będzie ci bratem“. Nie będę się rozwodził i przedstawiał korzyści tej działalności, bo o tem możnaby całe dzieło napisać, skrystalizuję je w kilku słowach — chcesz by drugi czuł, co ty czujesz to naucz go śpiewać, wszak muzyka jest mową duszy. Jednostka muzykalna jest więcej uczuciową, a więc podatniejszą na odczucie cudzych cierpień, smutku, radości. W dobie obecnej, w dobie materjalizmu, i tak powszechnego egoizmu, jakżesz przydałyby się naszemu społeczeństwu te wzniosłe idee miłości bliźniego, to odczuwanie cudzej niedoli, cudzej radości.

Do tego jednak pewna doza szlachetności. Czemżesz w masach obudzić i wykształcić tę szlachetność? Oczywiście środkami najskuteczniej działającymi i trafiającymi do serc jednostek. Obserwując działanie różnych środków wychowawczych przekonałem się, że najpotężniej działa na człowieka — muzyka. Pod jej wpływem zmienia się olbrzym w potulną istotę, niewieściuch w rycerza, i t. d.

Powszechnie weszło w modę zajmowanie się rozwojem fizycznym ciała w myśl zasady „w zdrowem ciele,

15. Zabili hajducy kapitana.

(Marsz zbójecki).



zdrowy duch". — Błędy jednostronnego pojmowania tej zasady daje nam jako przykład historja Rzymian, którzy posiadali ciało fizycznie rozwinięte, jednak duch był w nich zatruty jadem zgnilizny demoralizacji, co stało się powodem ich upadku. Dlatego rozwój ciała powinien iść w parze z udoskonaleniem ducha. — Społeczeństwo nasze, zwłaszcza szerokie masy ludu, to jednostki fizycznie zdrowe lecz duchowo zgangrenowane. Chciwość, zawiść, zazdrość, samolubstwo, oszukaństwo, pycha, oto główne cechy stanu duchowego społeczeństwa. Wykorzenić te wady, umoralnić te masy ludzkie, oto cel apostołów nowoczesnych.

Jedynym środkiem z pomocą którego można tak jednostki, jak całe masy ludzi uszlachetnić — to muzyka — a to dlatego, że tym środkiem — jak wyżej wspomniałem — najłatwiej i najskuteczniej przemówić do słuchaczy. Ani przeczytane tomy książek, ani odczyty, lub wykłady nie przemówią do słuchacza tak, jak przemówi — pieśń. Trzeba ją tylko umiejętnie podawać, obserwując jej działanie.

Ileż przykładów z życia skutecznego działania muzyki na człowieka; przytoczę dwa. Do pewnej wsi w Poznańskiem przyjeżdża młoda — dopiero po maturze — nauczycielka z Małopolski. Ludność miejscowa odnosiła się do niej bardzo niechętnie, a nawet wrogo. Nauczycielka nie zraża się takiem przyjęciem, lecz przygotowuje cicho „Jasełka" z dziatwą, i urządza przedstawienie. Od tej chwili, jak na zaklęcie zmienia się zupełnie stosunek ludności do nowej nauczycielki, a niechęć zmieniła się w gorącą sympatję dla młodej działaczki na niwie kultury. — Drugi przykład miał miejsce w Małopolsce wschodniej. Pewnego razu — gdym jeszcze służył w Zaleszczykach, przy tamt. seminarjum — przyjeżdża do mnie dawny mój uczeń S. i skarży się, że przeniesiono go na taką posadę naucz., na której żaden Polak nie może wytrzymać, ponieważ miejscowi parobcy-rusini, urządzają co wieczora kocią muzykę, a nawet wybijają szyby w oknach jego mieszkania. Wieś czysto ruska. — Zapytałem go, czy próbował założyć chór, on odpowiedział, iż go tak tam nie nawidzą, że boi się z nimi coś robić. Poradziłem mu, aby się nie bał, lecz udał się do wójta i przedstawił mu swój projekt. Oczywiście wójt pomógł mu w organizowaniu chóru, a gdy na Wielkanoc zaśpiewał z chórem w cerkwi, wszystko się zmieniło. Ludność chcąc okazać swoją wdzięczność znosiła co kto mógł, a gdy po jakimś czasie miał być przeniesiony na inną posadę delegacja jeździła do inspektora z prośbą o pozostawienie „harnego uczitela" na dawnem miejscu.

Jeślim przytoczył te dwa fakty, to w tym celu, aby Szan. Czytelników przekonać o racji mego twierdzenia, że do serc ludu trafić można tylko pieśnią i że praca ta daje wielkie zadowolenie moralne, a przy tem przynosi korzyści materjalne. Nauczyciel taki zyskuje wielki wpływ na całą gminę i może przeprowadzić nie jedną sprawę — oczywiście musi uważać, by intencje były zawsze czyste, bo w przeciwnym razie może stracić zaufanie do ludu.

Ponieważ dzisiaj w każdej wiosce jest szkoła i w każdej z nich znajdzie się choćby w początkach garstka chętnych ludzi, przeto w krótkim czasie każda miejscowość całego obszaru Rzeczypospolitej rozbrzmiewać może pieśnią, rozbudzając zamiłowanie do muzyki, a przez to uszlachetnienie serc szerokich mas społeczeństwa.

(C. d. n.). **Fr. K.**

SPROSTOWANIE.

W numerze gwiazdkowym umieszczono artykuł pod tytułem „Ruch muzyczny w Krakowie". W artykule tym pomieszczono recenzje z wieczorku muzycznego uczniów i uczeni e seminarjów naucz. w Krakowie. Między innemi Szan. Recenzent nadmienił, że Władze szkolne nie udzielają poparcia usiłowaniom prof. Fr. Koniora.

Otóż pozwalam sobie sprostować mylne mniemanie Szan. Autora i oświadczam, że ze strony Dyrekcji dotyczących seminarjów, szczególnie ze strony WP. Dyrektora Dr. A. Mikulskiego doznaję jak największego poparcia i pomocy pod każdym względem.

Niniejsze oświadczenie umieszczam ze względu na faktyczny stan rzeczy.

Prof. Fr. Konior.

O budowie i konserwacji organów kościelnych.

(Ciąg dalszy).

Zewnętrzny wygląd organów.

Jakkolwiek zasadniczym celem organów kościelnych jest podtrzymywanie i towarzyszenie pieśni kościelnej, to z artystycznego punktu widzenia, organy w wewnętrznem urządzeniu kościoła służą w wielkiej części ku ozdobie wnętrza świątyni. Chór wraz z organami stanowią pewną część wewnętrznego urządzenia, a jeżeli budowa dostosowaną została do stylu kościoła i wymagań artystycznych, wtedy chór i organy z całem urządzeniem kościoła wiążą się w jedną artystyczną całość.

Frontowa fasada organów kościelnych zwrócona zwykle bywa do wielkiego ołtarza, ornamentyka zewnętrzna nie powinna ani kolorem barwy, ani rzeźbami dominować lub przewyższać ornamentykę i ozdób wielkiego ołtarza. Zasada ta jest zupełnie słuszną i racjonalną. W wielkim bowiem ołtarzu skupiać się powinny umysły uczestników nabożeństwa, t. j. tam gdzie się odbywa Najśw. Ofiara, inne zaś urządzenia kościelne do których i organy należą, mają tylko podrzędniejsze znaczenie i nie mogą występować na plan pierwszy.

W wiekach XIV. i XV. budowano organy kościelne w rodzaju wielkich szaf, których drzwi służące do otwierania i zamykania frontu organów zdobiono bogato rzeźbą lub malowidłami. Drzwi takie miały także na celu ochronę i zabezpieczenie piszczałek frontowych przed pyłem lub parą wodną. Okazało się jednak, że ten sposób budowy organów ogranicza wielce rozbudowę, samo zaś zamykanie, jako ochrona piszczałek frontowych nie przynosi zbyt wielkiego pożytku. Organmistrze dawniejsi widząc z tego powodu pewne niedomagania organów, zachowywali wprawdzie szafowy system budowy, lecz ponad szafami, lub z boku poczęli ustawiać w górę dobudówki lub przyczepki boczne, które uzupełniały braki spowodowane tym systemem budowy.

Z czasem jednak zaprzestano budowy organów o zamykanym froncie, a od XVI. wieku poczęto swobodniej i zupełnie wolno budować fasady organowe bez ograniczeń o ile na to miejsce i przestrzeń pozwalały. Za zniesieniem systemu szafowego przemawiała i ta okoliczność, że organy przy tym systemie cechowały pewną skromnością, frontowe piszczałki stosunkowo nie wielkie, zaledwo mieściły się w zamkniętej przestrzeni, a bogactwa piszczałek nie można było na zewnątrz okazać, co nie zawsze kolidowało z życzeniami fundatorów.

Organmistrzowie dawniejsi szczególną uwagę poświęcali jak najefektowniejszemu wykonaniu prospektu, t. j. frontu organów. Szeregi piszczałek prospektowych rozmieszczano stopniowo w górę, grupowano w formie wieżyczek, wpuszczano trójkątnie w głąb fasady, lub półkolisto

w formie zagłębień, dalej równolegle w jednej linji a wreszcie w półkolistem uwypukleniu. Nie pomijano także budowy specjalnych rejestrów prospektowych na sposób balkoników lub okienek. Organmistrzowie dawniejsi ścigając się wzajemnie w technicznem wykonaniu tego instrumentu, wprowadzali do organów regestra imitujące ptaszki, kukułkę, koguta, dzwonki lub bąka, które działały równocześnie z ukazującą się figurką w okienku prospektowym, lub pochylającego się na szczycie organów kogucika. Używanie podczas nabożeństwa podobnych zabawek i odwracanie uwagi zebranych na chór dla ujrzenia występujących figurek, nie zaznało przychylności. Już w r. 1511 niejaki Arnold Schick, niemiec katolik, występuje publicznie przeciwko używaniu podobnych zabawek podczas nabożeństwa, a w niedługim czasie wyszedł nakaz od władz kościelnych, aby pousuwano wspomniane rejestra. — Od tego czasu organy kościelne traktuje się jako instrument poważny, wykluczający w swojem zestawieniu głosów naleciałości świeckie lub zabawkowe.

Wygląd organów szczególnie we frontowej części powinien dawać wrażenie instrumentu poważnego, piszczałki metalowe symetrycznie rozmieszczone wyglądem swym powinny oddziaływać na widza, dodając tem samem uroku i upiększenia świątyni.

Jak wielką rolę odgrywa styl budowy organów i artystyczne wykonanie zewnętrzne zaświadczyć może fakt, gdy jedna z firm krakowskich zbudowała organy w stylu sztuki stosowanej. Organy te ustawiono na wystawie sztuki kościelnej w Krakowie w pawilonie sztuki stosowanej, gdzie w tym samym stylu zbudowano i ołtarz i urządzenie wewnętrzne kaplicy. Niestety nie znalazł się nabywca ani na jedno ani na drugie, bo ornamentyka chłopska i krzykliwe barwy fasady organów pomalowanej jak skrzynie wiejskie, nie dodawały powagi instrumentowi, a w kościele nie odpowiadałyby godności świątyni. Organy te dopiero po przemalowaniu i pewnej przeróbce znalazły chętnego nabywcę.

Poza prospektem organowym reszta części składowych organów otoczona jest w czworobok drewnianymi ścianami w rodzaj wielkiej skrzyni, zaopatrzonej w drzwi dla dogodności dostępu do wnętrzna w razie potrzeby naprawy. Niezależnie od organu, klawiatura bywa pomieszczaną na osobnym stoliku w miejscu najdogodniejszem dla grającego, dla obserwacji śpiewającego chóru lub kapłana spełniającego św. Ofiarę.

Rozmieszczeniem organów na chórze, może dysponować tylko zawodowiec i to taki, który ma już pewną przeszłość za sobą i wykazał w tym kierunku pewne zdolności. Posługiwanie się siłami mniej odpowiedzialnymi narazić może nietylko na straty materjalne, ale złą i nieodpowiednią budową zeszpecić może wewnętrzny wygląd świątyni, do czego dopuszczać nie należy.

Miechy.

Jednym z głównych i podstawowych mechanizmów wchodzących w skład organów, są miechy. Na nic zda się jak najlepiej skonstruowana maszyna organowa, jeżeli miechy nie zasilą jej odpowiednią ilością wiatru. Od siły i wytrzymałości miechów uzależnione jest harmonijne brzmienie organów, siła ciśnionego w piszczałki powietrza obliczona według praw fizycznych, musi działać sprawnie i systematycznie, gdyż w ten tylko sposób otrzymać można pełne i jednolite brzmienie tonów. Jedna i ta sama piszczałka n. p. z fletu major przy rozmaitem ciśnieniu powietrza, wydawać będzie różne tony, dochodzące różnicy półtora tonu w górę lub w dół, od jej właściwego brzmienia. Piszczałka cynowa otwarta, o ostrym charakterze głosu, przy normalnem ciśnieniu wiatru wyda ton łagodny zasadniczy — przy większem ciśnieniu powietrza przechodzi jej brzmienie w oktawę wyższą, a wzmacniając dalej ciśnienie usłyszymy decymę, duodecymę, drugą oktawę itd., to jest tony nienaturalne wywołane siłą wiatru, niewłaściwie doprowadzonego do piszczałki.

Biorąc pod uwagę zmienność tonu z powodu różnego ciśnienia powietrza, zauważyć można jak wielką rolę odgrywają miechy na charakter i brzmienie organów przy dobrem lub złem urządzeniu miechów.

Podług budowy rozróżniamy kilka rodzaji miechów mianowicie: klinowe jednofałdowe, klinowe kilkofałdowe, skrzynkowe, horyzontalne, cylindrowe i magazynowe.

a) Miech klinowy jednofałdowy.

Nazwa „klinowy“ pochodzi stąd, że gdy miech jest podniesiony, przedstawia kształt wielkiego klina. Miech klinowy jednofałdowy składa się z następujących części: a) z dwóch skrzydeł, wierzchniego i spodniego, i b) fałdu, skonstruowanego z sześciu desek, spojonych wzajemnie za pomocą skóry i w ten sam sposób połączonych ze skrzydłami. Dwie deski krótsze, znajdujące się na końcu miecha w miejscu najwyższej rozwartości miecha, mają kształt trapezu i noszą nazwę poprzecznic fałdowych; cztery deski znajdujące się po bokach obu skrzydeł, w formie klinowatego trójkąta noszą nazwę pobocznic fałdowych. W dolnem skrzydle, które jest stale i nieruchomo umocowane na konstrukcyi miechowej, znajduje się otwór zwany gardłem, z którego wiatr do kanałów wypływa i otwór wentylowy, przez który miech przy napełnianiu się zabiera potrzebną ilość powietrza. W gardle znajdują się dwie klapy upustowe, działające pod naciskiem wypychanego z miechu powietrza i zamykające się samoczynnie, gdy wentyl z przeciwnej strony skrzydła otwiera się dla dostępu powietrza potrzebnego do napełnienia miecha.

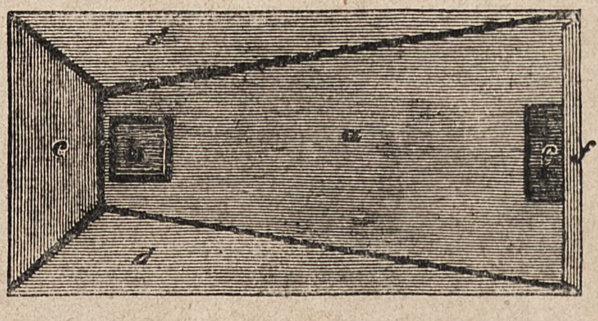


Fig. 1. Skrzydło miechu klinowego (dolne).
a) Spód skrzydła; *b)* gardło; *c)* otwór wentylowy; *e)* poprzeczn ca fałdu; *d)* pobocznice fałdu; *f)* listwa zawiasowa.

Przy ustawianiu miecha należy zwracać uwagę, aby położenie dolnego nieruchomego skrzydła było ukośne, nie poziome, koniec miecha, gdzie znajdują się fałdy poprzeczne i ciężar położony na górnym skrzydle, aby ku ziemi były nachylone.

Gdyby miech spoczywał w poziomej pozycji, wówczas podnoszenie się i opadanie miecha zakreślałoby linję łukową i wywoływałoby nierówność w wytwarzaniu wiatru.

Tę niewłaściwość zauważymy na następującym przykładzie. Przypuśćmy, że obciążenie miecha mieszczące się na górnem skrzydle waży 50 kg. w położeniu linji poziomej. Jeżeli ten sam ciężar dźwigać będziemy stopniowo w górę wraz z górnym skrzydłem, miecha, to zauważymy,

że ciężar coraz mniej działać będzie na zawartość miechową, a gdy skrzydło górne znajdzie się w położeniu kąta prostego do skrzydła dolnego, ciężar spocznie na punkcie zawias miechowych, nie wywierając żadnego ciśnienia na miech i powietrze zawarte w miechu. Na odwrót, w miarę opadania górnego skrzydła, ciężar zgniatać będzie miech, wytwarzając tem samem coraz silniejsze ciśnienie powietrza.

Pochyłość miechu musi być w ten sposób dostosowaną, aby przy całkowicie napełnionym miechu, linja fałdu tworzyła linję poziomą i środkową pomiędzy rozchyleniem obu skrzydeł.

Dla osiągnięcia jednakowego ciśnienia, stoi na przeszkodzie położenie fałdów. Fałdy miechowe czem więcej zbliżają się do pozycji stojącej, tem większy opór stawiają ciężarowi umieszczonemu na górnem skrzydle, a tem samem zmniejszają ściśliwość powietrza. W miarę opadania miecha, ciężar fałdów wspólnie z ciężarem górnego skrzydła zgniatają zawarte w miechu powietrze tworząc coraz silniejsze ciśnienie. Ukośne ustawienie miecha, łagodzi jednak nieregularność ciśnienia i mniej więcej wyrównuje różnicę siły dostarczanego z miechu wiatru.

Chcąc mieć równomierne brzmienie organów, bez względu na to czy miech jest pełnym, czy do połowy naciągniętym, czy też w stanie osiadania, koniecznem jest przestrzeganie pewnej zasady. Miech wypełniony wykazywać będzie np. 30 stopni ciśnienia, w miarę zaś osiadania, wzmacniać się będzie prężenie do 35 albo nawet do 38 stopni. Taka nierówność dostarczanego wiatru w żaden sposób nie może być dopuszczalną. Równomierność ciśnienia musi być wyrównaną zapomocą ciężarów lub odpowiednich sprężyn, działających na miech w chwili, gdy jego wydajność jest najmniejszą. W chwili opadania miecha, sprężyny i ciężary przestają działać, zaś miech siłą własną wypycha resztę zawartego w nim powietrza w ciśnieniu nie większem aniżeli przy użyciu ciężarów i sprężyn.

Miech klinowy jednofałdowy należy do dawnej konstrukcji, dzisiaj już nie używanej przy budowie nowych organów. Główną niedogodność tego miechu stanowi ta okoliczność, że nie może być użytym samodzielnie, albowiem z chwilą gdy miech się naciąga, pozostaje przerwa w dopływie wiatru, z czego wynika, że miech taki musi działać conajmniej z drugim, i to nie jednocześnie lecz zawsze naprzemian (fig. 3).

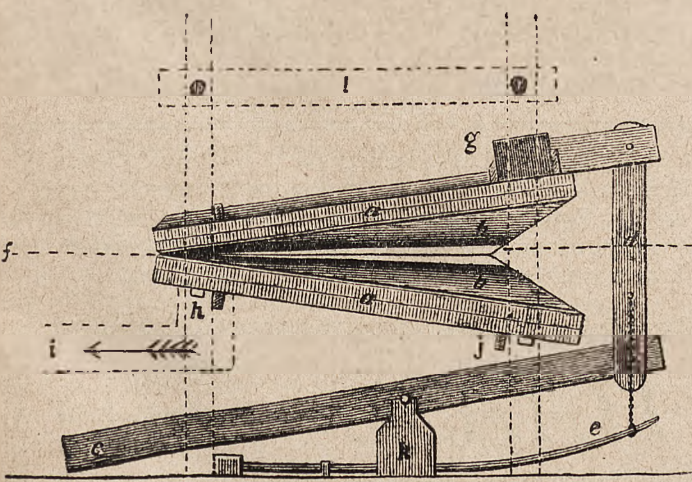


Fig. 2. Miech klinowy jednofałdowy.

a) Skrzydła: górne i dolne; *b)* fałdy; *c)* dźwignia do naciągania miecha; *d)* łącznik dźwigni z górnem skrzydłem; *e)* sprężyna do wyrównywania ciśnienia miechu; *f)* linja poziomu; *g)* ciężar umieszczony na górnym skrzydle; *h)* gardło; *i)* przewód do kanałów powietrznych; *j)* wentyl; *k)* punkt oparcia dźwigni; *l)* konstrukcja na której spoczywa urządzenie miechowe. (Dolne skrzydło w stosunku do linji poziomu ustawione jest pod kątem mniej więcej 20 stopni.)

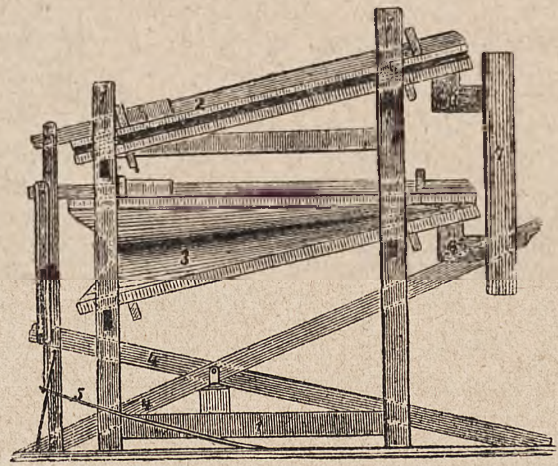


Fig. 3. Miechy klinowe jednofałdowe,
działające naprzemian.
4) dźwignie; 6) przewody do kanału głównego; 7) kanał główny.

Miechów klinowych używa się jeszcze jako pomocniczych przy innych konstrukcjach miechowych, pod nazwą podawaczy. Podawacz taki zbudowany bywa pod rezerwoarem miechowym, i ma na celu tylko napełnianie rezerwoaru, skąd wiatr o regularnem ciśnieniu dostaje się do kanałów organowych.

(C. d. n.).

Do Szanownych Członków Z. N. S.

W myśl uchwały Walnego Zgromadzenia składka członkowska do Związku wynosi połowę prenumeraty za miesięcznik „Muzyka i śpiew”.

Ponieważ prenumerata kwartalna wynosi za pierwszy kwartał **500.000 mk.**, przeto składka wynosi za ten czas **250.000 mk.** razem **750.000 mk.** Prenumeratę wraz z składką należy przesyłać załączonym czekiem jak najprędzej, opóźnienie pociąga za sobą zwiększenie opłaty prenumeraty odpowiednio do dewaluacji.

Prosimy o jednanie nowych członków i o popieranie organizacji, oraz o przysyłanie materjału redakcyjnego na ręce przewodniczącego prof. Fr. Koniora, seminarjum nauczycielskie męskie, Kraków.

W ostatnich czasach nadsyłają Szan. Członkowie Zw. N. Śp. swoje kompozycje lub opracowania pieśni celem opublikowania ich w naszym miesięczniku. Komisja kwalifikacyjna, oceniając wartość prac znajduje się w przykrem położeniu wobec Szan. Kolegów, gdyż stojąc na stanowisku krzewienia muzyki poprawnej nie znajduje podstawy do opublikowania utworów nadsyłanych z powodu braku znajomości faktury wokalnej, a nawet prymitywnych rozwiązań harmonicznych.

Komisja chcąc uniknąć niemiłej sytuacji, radzi Szan. Kolegom przysyłać utwory zaopinjowane przez znanych muzyków w kraju. Kolegom, będzie umieszczała w każdym numerze teoretyczne wskazówki.

Odpowiedzi Redakcji.

WP. A. K., Padew. Przesłaną kwotę wpisaliśmy na poczet prenumeraty. — Nrów od 1—25 nie posiadamy już zupełnie.

Przew. Ks. Fr. K., w Stanach. Poruszone kwestje jako zupełnie zgodne z naszym programem pracy, chętnie pomieścimy. Prosimy bardzo o opracowanie. — Dodatków nutowych nie drukujemy osobno ze względu na wielkie koszta. Psalmy. Gomólki wyjdą w osobnem wydaniu, zeszytami, na papierze specjalnym i trwałym. O wyjściu pierwszego zeszytu powiadomimy. — Co do responsoryj i harmonizacji tychże istnieje ich kilka, a zostały opracowane na kilka sposobów, zależnie dla jakich wykonawców zostały przeznaczone. Pierwsze responsorjum w oryginale kończy się tak jak myśmy pomieścili w „Muzyce", niewiadomo skąd się wzięło w podanym przykładzie dodatkowe „parata sunt", albowiem „omnia" jest taktem 24 i 25-tym, poczem idzie ciąg dalszy: „venite, comedite" itd. — Całość zawiera 42 taktów i kończy się tak samo jak takt 24 i 25. Ponieważ oryginał jest pisany w starodawnych kluczach, p. Flasza przerobił na notację nowoczesną, co już dawniej czynionem było.

NA FUNDUSZ PRASOWY złożyli w dalszym ciągu: PP.: Chojnacki A., Wożuczyn 220.000 mk.; Grosmann Fr., Horyszów Polski 40.000; Klink Teofil, Kamionka Strumiłowa 50.000; Kubetius Mieczysław, Stara Sól 50.000; Sienko Jan, Kraków 100.000; Czuryszkiewicz Konstanty, Garbów 100.000; W. Żyłko, Kielce 50.000; Tarnacki Walerjan, Miastkowo 100.000; Skowroński Władysł., Mszana Dolna 90.000; Mierzwa Piotr, Wrzawy 110.000; Kuraś Jakób, Brzoza Król. 100.000; Kosek Józef, Kraków 200.000; Stec Feliks, Tarnów 50.000; Zaczkiewicz Leonard, Prandocin 100.000; Brat Leon Gawlik, Kalwarja 50.000; Przystał Franciszek, Wadowice 500.000; Siostry Elżbietanki, Toruń 100.000; Flasza Tomasz, Kraków 500.000; Faber Marjan, słuch. semin. naucz., Kraków 500.000; Wieczorek Józef, Mosty Wielkie 500.000; Teodozja Stanisława Stocka, naucz. Drohomirczany 100.000; N. N., Nowy Sącz 500.000; Tyczka Antoni, Kraków 100.000; Bętkowski Franciszek, Kraków 100.000; Korzeniowski Stanisław, Wysoka 500.000; Klink Teofil, Kamionka Strumil. 50.000; Kwaśniak W., Czeladź 500.000; Lech Józef, Zbylitowska Góra 100.000; Czerwiński Stanisław, Sterdyń 200.000; Ks. Nagórski, Legbąd 500.000 mk.

W administracji naszego pisma nabyć można jeszcze

DODATKI NUTOWE

z poprzednio wydrukowanych kompozycyj w liczbie sztuk 4

a mianowicie:

Ks. A. Nodzyński: **„Kolenda polsk. żołnierza"**

Ks. A. Chlondowski: **„Na niwie serc"**

Żukowski: **„Dość dźwięcznych pieśni"**

Ferek: **„Kantata".**

za cenę **100.000·— Mp.** z przesyłką pocztową.

„Muzyka i Śpiew" półrocznik 1923, Nra od 26—33 **Mp. 500.000.—**

Tonacje kościelne podręcznik dla studjujących muzykę kościelną Mp. 250.000·

Kwoty przesyłać należy gotówką. — Za zaliczką nie wysyłamy.

Zwracamy uwagę, że ani abonamentu, ani żadnych zleceń nie przyjmujemy za pośrednictwem księgarń.

„Wybór pieśni kościelnych" na 2 i 3 głosy układu Fr. Koniora — 250.000 Mkp. z kosztami przesyłki pocztowej. — Zgłoszenia kierować należy do księgarni T. S. L., Kraków, ul. św. Anny, lub do autora, Kraków, Seminarjum Naucz. męskie, ul. Straszewskiego.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu w Krakowie".